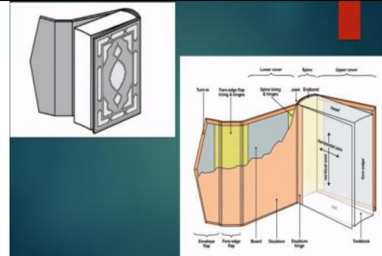
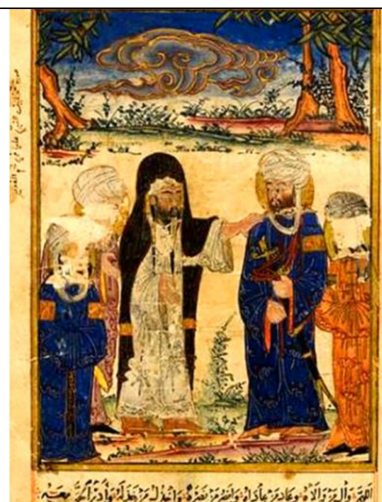
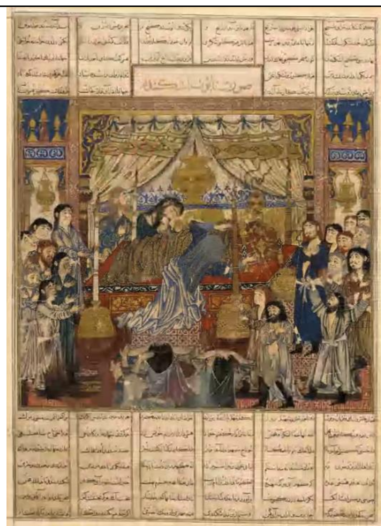
MINIATURY PERSKIE **Po najeździe mongolskim tworzono więcej książek.** Były większe pod względem rozmiaru.	
	**Książkę jako całość traktowano jak dzieło sztuki, malowano miniatury, istotne były prace introligatorskie, okładka.** Oprawa była po prawej stronie, klapa po lewej. Ilustracja w manuskrypcie to miniatura.
ILCHANIDZI	
	***Menafe al-hajawan, Korzyści płynące ze zwierząt*, Ibn Bachtiszu** **lata ‘90 XIII w.** Niewyraźnie napisana data. Dzieło przełożone z arabskiego na perski na polecenie Ghazala, władcy Ilchanidzkiego. **Zawiera 94 miniatury różnych rozmiarów.** **Zawiera opisy człowieka, zwierząt, ptaków, owadów i zwierząt wodnych. Na miniaturze orły. W formie tła widać wpływy chińskie. We wczesnych miniaturach Chiny przedstawiają się w przedstawieniu chmur** (plemniki u góry)**.**
	***Asar al-bakija, Ślady przeszłości*, Biruni** **1307** **Po prawej Ali z Zurfiqarem, po lewej Muhammad przekazujący mu władzę.** Biruni omawia rozmaite kalendarze z czasów muzułmańskich. 24 miniatury. **Wpływy arabskie, prosta kompozycja, symetria, stroje** (turbany)**. Ali ma nimb/aureolę wokół głowy. W tle chińskie chmury, które wyglądają jak pukle.**

	***Dżami at-tawarich, Historie*** **Raszid ad-Dina** **ok. 1315** **Raszid był wezyrem, […] pracowało dla niego 220 niewolników, którzy kaligrafowali i pozłacali to dzieło.** Nie wszystko się zachowało. **Początkowo było tam 300 kart. W całości nie były w miniaturach, 110 ilustracji w tym 8 portretów chińskich cesarzy. Ilustracje są horyzontalne, zajmują 1/3 powierzchni strony.** **Pierwsza miniatura przedstawia narodziny Muhammada. Elementy architektoniczne w postaci kolumn tworzą podział.** Po prawej dziadek Muhammada. Podobne sceny do narodzenia Jezusa. Po lewej anioły. **Na drugiej miniaturze bitwa pod Badrem. Zasada, wedle której przedstawia się wydarzenia historyczne lub mistyczne w sposób współczesny dla twórców miniatur. W tle chińskie chmury.** **Trzecia miniatura przedstawia Mongołów oblegających miasto.** Duży nacisk na Mongołów. We wszystkich miniaturach jest ich dużo, ponieważ wtedy władcy byli mongolscy, więc wykonawcy manuskryptów starali się ukazać istotność Mongołów w historii świata.
	***Wielka Mongolska Szahname*** **1328 – 1336** **Wielki epos literatury perskiej.** Bardzo często dekorowana miniaturami. ***Wielka Mongolska Szahname* to określenie konkretnego manuskryptu. Jest uważana za najwspanialszą ilustrowaną księgę XIV wieku. Początkowo miała 300 kart. Tekst znajduje się w 6 kolumnach, w każdym rzędzie 31 wersów.** Miały być 2 tomy i 200 ilustracji, ale nie udało się tego dokończyć. Stworzenie ilustrowanego manuskryptu było niezwykle drogie.

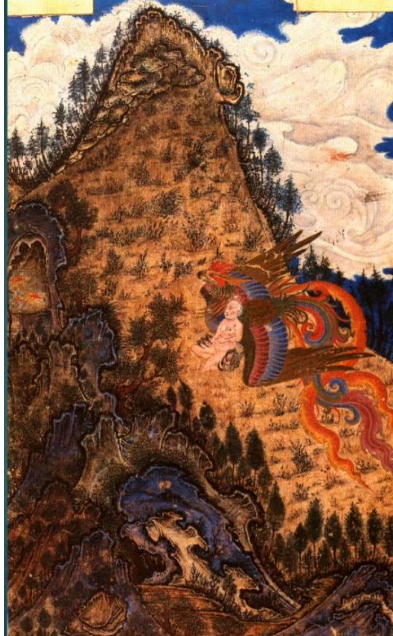


Na początku XX wieku George de Mott porozdzielał manuskrypt w celach komercyjnych, żeby posprzedawać poszczególne strony, a nie całość. Zniszczył oryginał, a żeby ukryć rozerwane części, kazał dopisywać teksty, które miałyby ukryć naruszone fragmenty.

Miniatury są na nierównym poziomie, widać, że nie pracowały nad nimi te same osoby. Pierwsza miniatura jest jedną z najsłynniejszych z tego dzieła. W centralnej części mamy katafalk z trumną, wokół rozpaczający ludzie. W centrum płaczki, po prawej i lewej żałobnicy rozpaczający po śmierci Iskandera, Aleksandra Wielkiego**. Wpływy malarstwa chrześcijańskiego i sceny opłakiwania Chrystusa.**

Na drugiej miniaturze Bahran-bura na swoim koniu, ma maczugę, kołczan, łuk. Na dole martwa bestia, rogaty wilk. Miniatury przedstawiają twarze mongolskie.

Trzecia miniatura przedstawia xyz spotykającego mówiące drzewo. Gdy dotarł do krańców świata spotkał się z tym drzewem. Drzewo miało dwa pnie – jeden z męskimi głowami, drugie z damskimi. Męskie mówiły za dnia, damskie w nocy. Drzewo przewidziało śmierć xyz i że zginie w dalekim, nieznanym sobie lądzie, wśród obcych ludzi, co się spełniło.

	***Szahname*** **ok. 1370** **Porwanie Zala przez Simorga.** Zal urodził się z białymi włosami. Ojciec Sam go porzucił, przygarnął go Simorg. Ojciec potem przyszedł po Zala, a Simorg dał Zalowi trzy pióra, które miał spalić, gdyby go potrzebował. **Chińskie chmury i krajobraz.**
	**Dywan Chodżu Kirmaniego** **1396** 9 zachowanych ilustracji. **Humai dzień po swoim ślubie opuszcza komnatę Humaion** (żony) **i zostaje obsypany diamentami.** Najważniejszy jest ten, który jest największy. Humaion skromnie zasłania twarz po lewej, siedzi w łożu. Poniżej zakrwawione prześcieradło mające być potwierdzeniem dziewictwa żony. Na górze podpis: Sułtański malarz Dżonajd.
	**Dywan Sułtana Ahmada Dżalajira** **1403** **Rysunki na marginesach**, autorem był Hajj/Hadżdż **U góry lecą gęsi, w centralnej części mężczyzna z laską i kobieta z dzieckiem na ręku. Poniżej zwierzęta, rolnik na bawole.** Cała treść poematu poświęcona była wzniosłej miłości i sławieniu stwórcy, 7 etapów mistycznej drogi poszukiwania Boga. **Ilustracje niekoniecznie związane z treścią.**



Szahname

1371

Wersja mniejsza, mniej bogato zdobiona.

Na pierwszej miniaturze Bahram-gur zabijający smoka. Dowód na postępującą stylizację – brak emocji, dramatyzmu z *Wielkiej Mongolskiej Szahname*, mało zniuansowany szafarz pejzażowy.

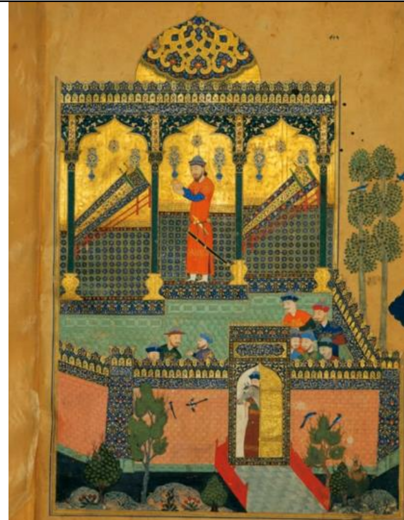
Na drugiej miniaturze Bahram-gur w domu wieśniaka, trójdzielna kompozycja.

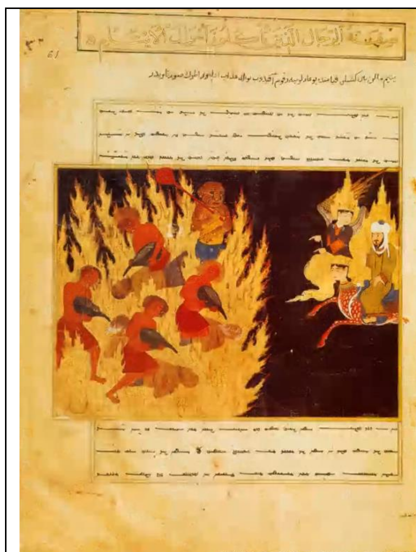
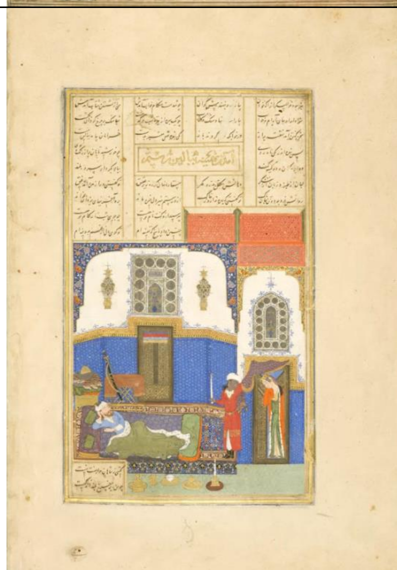
Okres Ilchanidzki to zwiększenie produkcji rękopisów – łatwiejsza dostępność papieru, próba legitymizacji władzy, przejęcie chińskich wzorców patronatu – władca zleca i wykorzystuje sztukę do działań propagandowych. Miniatury były do tego doskonałe, ponieważ nie wymagały znajomości języka. **Przy przedstawianiu elementów krajobrazu malarze inspirowali się bezpośrednio chińskimi wzorami, co weszło na stałe do kanonu perskiego miniatorstwa.**

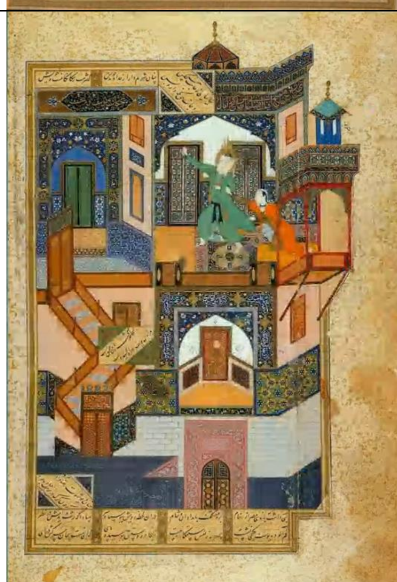
<table>
<tr><td colspan="2">TIMURYDZI
Rozwój miniatorstwa perskiego, powstaje instytucja biblioteki i pracowni malarskiej, miejsca, gdzie wyrabiało się książki, centrum wzornictwa. Wzory dekorujące książki przechodziły do innych warsztatów i na inne materiały.</td></tr>
<tr><td></td><td>Antologia sporządzona dla Eskandera Soltana
1410

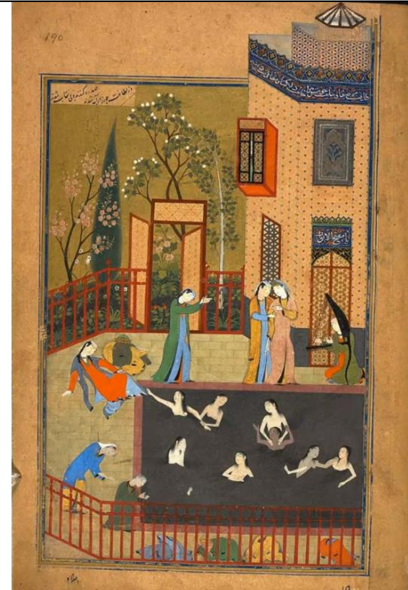
Wnuk Timura zamówił 18 manuskryptów. Wyglądają, jakby były zrobione w celach dydaktycznych mając uczyć mecenasa timurydę perskiej kultury. Tekst w dukcie nastaliq/farisi (?), dukt używany w Persji – malutkie litery, pisane często pod kątem.
Szirin, główna postać, stoi nad czarnym strumykiem. Barwnikiem używanym do malowania wody było srebro, a to ciemnieje. W tle Chiny. Postępująca stylizacja, odejście od emocji, indywidualizacji, pewne stałe elementy.</td></tr>
<tr><td></td><td>Madżma at-tawarich, Zebranie historii
1425

Styl historyczny, nawiązanie do wcześniejszych form; prosta, horyzontalna kompozycja, archaizowanie. Timurydzki wpływ w kwestii wysokiego horyzontu, niewiele nieba; stroje i wygląd współczesny dla XV wieku.
Regent Szahroha miał wybić Tabriz, wziął stamtąd kaligrafów i wywiózł do Kieratu, gdzie założył wielkie skryptorium. Powstało tam m.in.:</td></tr>
</table>

	*Szahname* Bajsungura 1430 21 miniatur, **pod względem technicznym dzieło perfekcyjne. Szczegóły dekoracji, ornamentów, brak emocji, najważniejsza osoba jest duża** – Faramanz, syn Rustama, który opłakuje śmierć swojego ojca i wujka.
 Zafarname, 1436	*Zafarname* 1436 **Życiorys Timura, dość hagiograficzny. Przedstawia Timura udzielającego audiencji w Balchu z okazji objęcia tronu.** 355 kart. **Wszystkie miniatury były na całą stronę, czasami na dwie.**
	*Meradżname*, podróż Proroka do Nieba 1436 Manuskrypt z Kieratu, który był wtedy najsłynniejszym ośrodkiem. **Tekst w alfabecie ujgurskim. Przedstawienie sceny religijnej, Prorok na Al-Buraqu prowadzony przez Dżibrila do siódmego nieba zrobionego z białej perły.** **Na drugiej miniaturze torturowane cudzołożnice. Po prawej ci, którzy trwonili majątek sierot, są pojeni metalem. Odwołanie do tradycji szamanistycznych.**

	
	***Sijah Kalam, Czarne Pióro*** **pocz. XV w.** **Nie wiadomo, kto jest za to odpowiedzialny, czy jedna osoba, czy grupa. Jest to malarstwo pojawiające się w Azji Centralnej. Nie ma scenerii, ponure barwy – błękit, brąz; niewygładzony, szorstki papier, dramatyzm, ekspresja, grube, ciężkie fałdy szat i dziwne stwory, niezidentyfikowane, spotworniałe postacie.** Jednolite pod względem artystycznym, był to jeden autor lub jedna pracownia.
	***Szahname* dla Mohammada Dżokiego** **ok. 1450** **Przedstawienie wstępu do sceny erotycznej, Tahmina wchodząca do sypialni Rosama.** On szukał konia i trafił na dwór jakiegoś władcy. Przyszła do niego córka władcy. Spędzili noc razem, dał jej klejnot, rodzi się syn, on go zabija, bo nie wie, że to jego syn, dopiero potem zauważa klejnot. **Drobne postaci zdominowane przez otoczenie przedstawiane z wielkim pietyzmem.**

 	**Kamal ad-Din Behzad** **XVI w. (c. 1450 – c. 1535)** W wieku ok. 30 lat przybył do Kieratu, gdzie pracował dla pomniejszego księcia Timurydzkiego. **Jest uważany za najsłynniejszego znanego z nazwiska artystę perskiego. Jego styl był bardzo naśladowany.** Xyz łagodzony przez ciepły pomarańcz. **Sceny przedstawiające picie, jedzenie. Na pierwszej miniaturze budowa meczetu w Samarkandzie, ludzie przy pracy.** **Na drugiej miniaturze budowa pałacu Hawarnak**, mitycznego pałacu w Hirze, tereny dzisiejszego Iraku. **Precyzja w oddawaniu różnych realistycznych rzeczy.**
	***Bustan Sadiego*** **1488** **Na trzeciej miniaturze historia Jusufa i Zulejki, biblijnego Józefa, którego Zulejka próbowała uwieść**, ale on się nie dał i uciekł, bo był bardzo cnotliwy. Jako główna postać, do tego religijna, ma nad głową płonący nimb. Stroje wierne epoce. Historia mówi o tym, że Zulejka prowadziła go przez 7 komnat z rysunkami erotycznymi. Później zamknęła drzwi i się na niego rzuciła. Podczas ucieczki drzwi cudownie się przed nim otwierały. **Marginesy zdobione złotem płatkowym.** **Czwarta miniatura przedstawia scenę kąpieli. Złote tło, chińskie elementy sztafażu. U góry okno z wykuszem, za którym znajduje się podglądacz** (z brodą, więc mężczyzna).



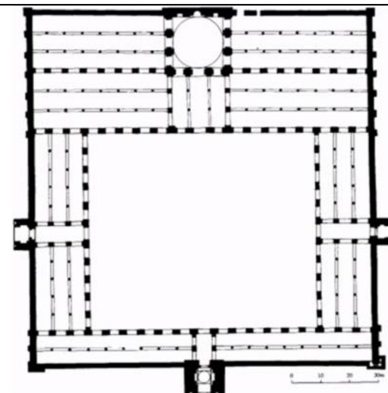
Za Timurydów wykształcił się styl zwany klasycznym. Charakteryzuje go:

- **harmonia i symetria kompozycji;**
- **bogata paleta kolorów;**
- **rozbudowany krajobraz stwarzający poczucie przestrzeni;**
- **wysoki horyzont;**
- **wysoki poziom artystyczny;**
- **precyzja wykonania.**

Najlepszym wykonaniem tego stylu są prace Behzada.

ARCHITEKTURA MAMELUKÓW

1250 – 1517



Meczet Bajbarsa I

Kair, Egipt

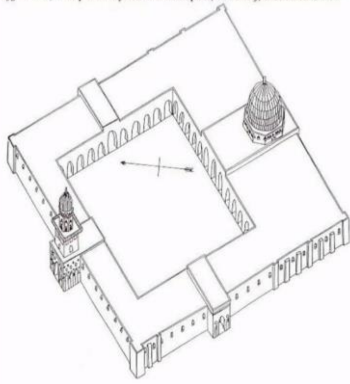
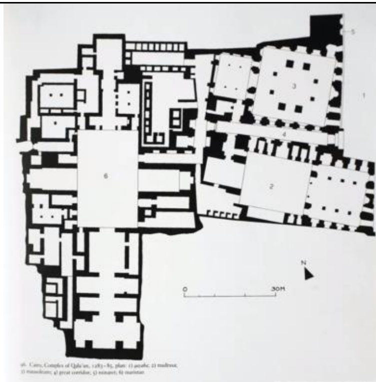
1266 – 1269

sahn – dziedziniec

riwaq – arkady wokół dziedzińca

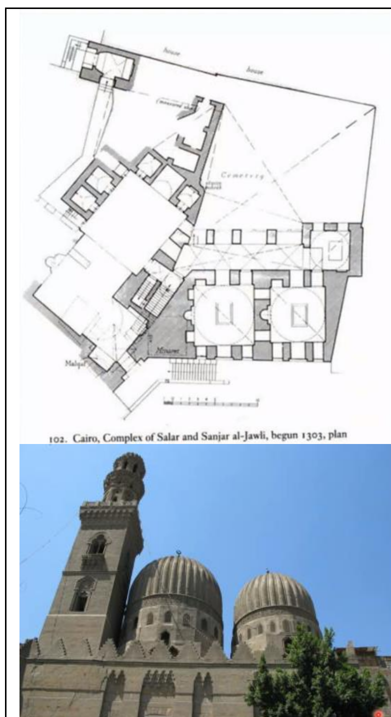
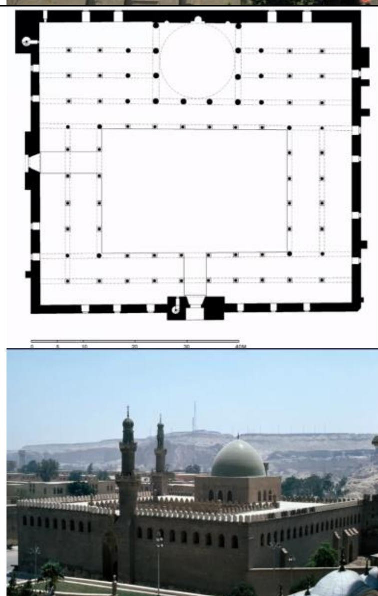
Sala modlitw z dużą kopułą w mihrabowej części. Meczet na planie kwadratu. 3 wejścia wysunięte przed lico muru, prawie identyczny plan jak fatijmidzki meczet Al-Hakima. Na osi mihrabu był minaret, ale się nie zachował.

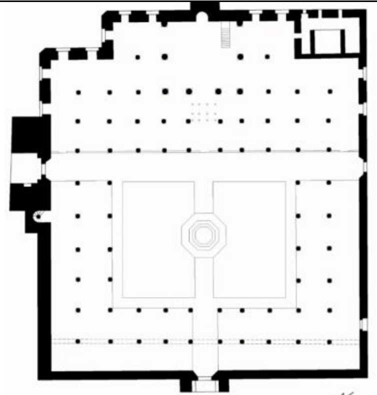
Jest dosyć wyjątkowy w kwestii meczetów mameluckich, ponieważ jest wolnostojący, kiedy

	**większość jest wciśnięta w tkankę miejską. Jest to jeden z najwcześniejszych meczetów memluckich w Kairze.**
	**Mauzoleum Bajbarsa w Damaszku** **Syria** **1277 – 1281** **Mozaiki przypominające te z Wielkiego Meczetu Umajjadów w Damaszku, fryz ze szklanej mozaiki, ablaq, mały mihrab.**
 1	**Kompleks Qalawuna** **Kair, Egipt** **1283 – 1285** Qalawun zbudował cały kompleks. **Plan jest nietypowy, ponieważ kompleks jest dopasowany do ulicy. W kompleksie Qalawuna znajduje się madrasa** (nr 2; najgorzej zachowana)**, bimaristan – szpital** (nr 6)**,**

 2  3  4  5	**mauzoleum/grobowiec** (nr 3; 4 filary, 4 kolumny; nawiązania do Kopuły na Skale)**.** Kompleks później został powiększony przez syna Qalawuna. **Za maszrabijją** (zdjęcie nr 4) **znajduje się miejsce pochówku. Grób okalają filary.** **Na zdjęciu nr 6 gotycki portal dobudowany później. Marmurowy gotycki portal został wzięty z kościoła z Akki. Późniejsza inskrypcja.** **Nr 7 – minaret, motywy arabeskowe, nawiązania do architektury meczetów fatijmidzkich, inskrypcje, mukarnas.** **Nr 8 – mihrab w części minaretowej, lampy meczetowe.**

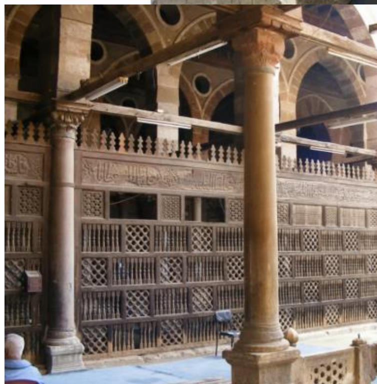
 6  7  8	

	**Zespół grobowy Salara i Sandżara al-Dżawliego** **Kair, Egipt** **1303 – 1304** Zespół grobowy dwóch emirów. Nie znajduje się na głównej ulicy Kairu, ponieważ emirowie nie byli aż tak wpływowymi ludźmi. Byli emirami za czasów An-Nasira Muhammada. **Znajduje się w pobliżu Meczetu Ibn Tuluna. Oprócz grobów jest tam m.in. madrasa** (chociaż nie jest to pewne)**.** **Grób Sandżara jest większy, Salara mniejszy. Obok minaret.**
	**Meczet sułtana An-Nasira Muhammada Ibn Qalawuna na cytadeli** **Kair, Egipt** **1318 – 1335** Zbudował pałac i meczet, z czego ten drugi stoi po dziś dzień. **Sahn, riwaq, kolumnowa sala modlitw, mihrab, dwa minarety, jeden przy wejściu** (dół)**, drugi po lewej stronie ściany qibli.** **Kopuła początkowo była z drewna, a wewnątrz było dużo okładziny mozaikowej, ale została wywieziona przez Osmanów do Stambułu.** W tle wzgórza Mokattan. **Dwa minarety – jeden skierowany w stronę pałacu sułtana, drugi w stronę administracji i wojska** (?)**. Zakończenia minaretów w kształcie czosnku, wpływ z Tabrizu. Krenelaż, blanki.**









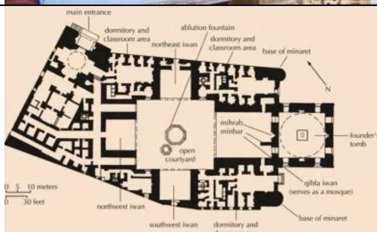
Meczet Altinbugha al-Maridaniego

1339 – 1340

Był podczaszym i zięciem An-Nasira, dzięki czemu przez wysoką pozycję mógł sobie pozwolić na postawienie meczetu. **Budowla jest dopasowana do ulicy (ścięty narożnik).**

Klasyczny meczet w stylu arabskim, sahn, riwaq, zaznaczony mihrab i minbar, portale, jeden minaret. Maszrabijje, krenelaż, blendy.

Minaret jest najwcześniejszym przykładem minaretu na planie oktagonu, dekoracje mukarnasowe.



Kompleks sułtana Hasana

Kair, Egipt

1356 – 1361

Hasan był siódmym synem An-Nasira. Miał 11 lat kiedy zaczął rządzić. Został odsunięty od władzy ze względu









na epidemię dżumy, ale potem wrócił. Za państwowe pieniądze budował sobie mauzoleum (po prawej). **W kompleks wchodzi meczet, mauzoleum, cztery madrasy, szpital, cysterna wieżowa. Wchodzi się w lewym górnym rogu.**

W mauzoleum nie jest pochowany Hasan, ten zginął zabity przez własnych mameluków, a jego ciała nie znaleziono. Pochowano tam jego dwóch synów.

Meczet był bardzo drogi, a w czasie budowy działy się różne straszne rzeczy. **Minarety nie są równe. Ten po lewej jest najwyższym minaretem w Kairze. Miały być cztery minarety, jednak są tylko dwa o znacząco różnych długościach.** Podczas budowania jeden z nich się zawalił i runął na szkołę zabijając wiele dzieci.

Obok jest meczet wyglądający podobnie, jednak jest z XIX wieku.

Na zdjęciu 4 jeden z ejwanów. Na środku dikka, platforma do powtarzania/wygłaszania mów, intonowania modlitw, powtarzania słów imama.

Pięknie zdobiony mihrab, minbar, po lewej wejście do mauzoleum.

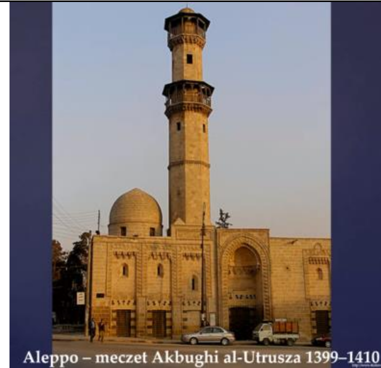
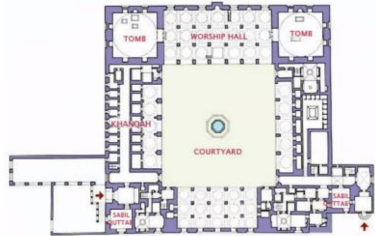
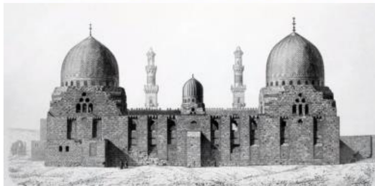
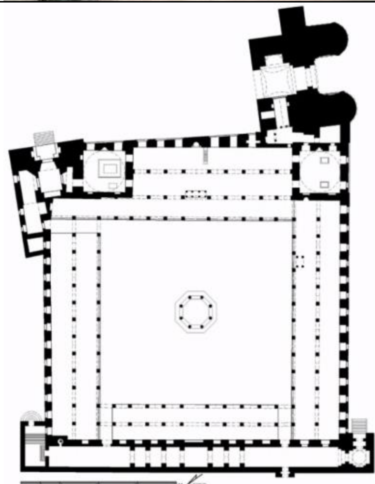
Jest to jeden z największych i najbardziej spektakularnych meczetów w Kairze, znajduje się pod cytadelą.

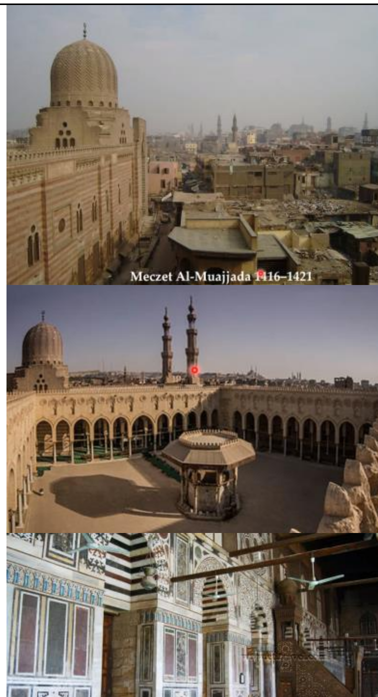
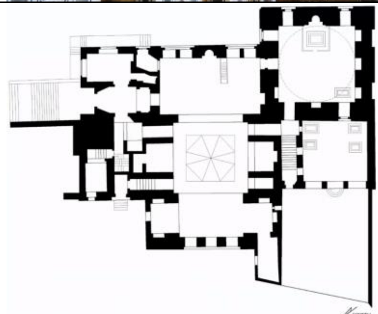


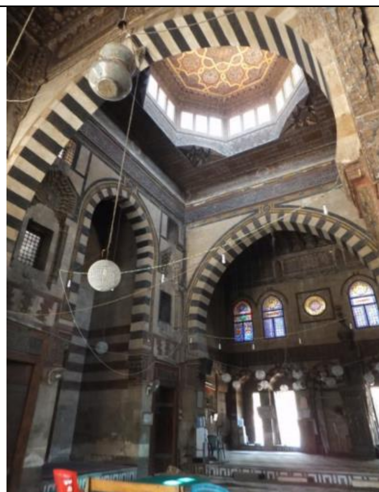
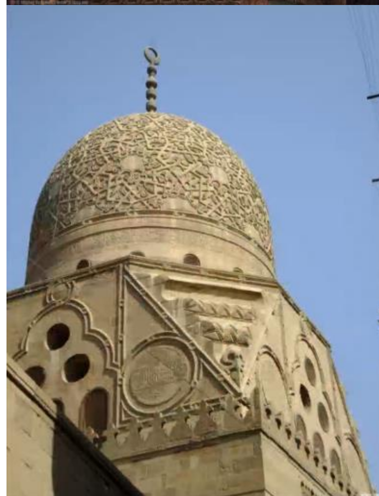
Mauzoleum As-Sultaniyya

poł. XIV w.

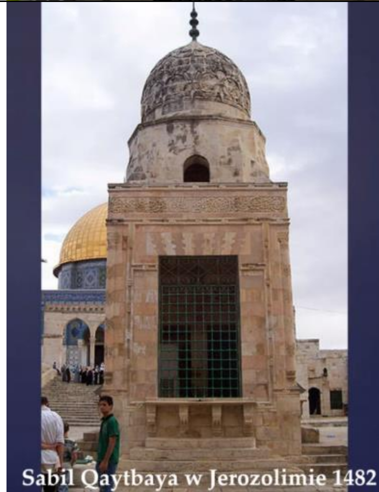
Anonimowe, nie wiadomo, kto tam leży. **Minarety podobne do timurydzkich – wysoki tambur, żłobkowana kopuła; wpływ architektury perskiej. Kopuły są dwuczaszowe.**

	**Meczet Akbughi al-Utrusza** **Aleppo, Syria** **1399 – 1410** Meczet emira miasta. **Elementy stylu kairskiego – ablaqi.**
	**Zespół Faradża Ibn Barkuka** **Kair, Egipt** **1400 – 1411** **Postawiony w miejscu zwanym *Miastem umarłych*. Na planie kwadratu. Na zespół składa się mauzoleum, khanqahi, meczet, dziedziniec, groby, sabil** (wodopój) **quttab, szkółka koraniczna.** **Największe kopuły kamienne w Kairze, tambury ścięte po bokach, kopuły ze wzorem szewronu.**
	**Meczet Al-Muajjada** **Kair, Egipt** **1416 – 1421** **Minarety dobudowane na bramie Zuwajla. Ściana qibli pokryta jest lamperią. Wchodzi się w lewym górnym rogu.** **Tambur z ścięciami, na zewnątrz ablaq z czerwonym kamieniem.** **Pasta turkusowa, spolia, minbar, mihrab.**

	
	**Zespół grobowy Qaytbaya** **1472 – 1474** **Uważany za szczyt stylowości w kwestii architektury mameluckiej. Na zespół składa się minbar, mihrab, sabil quttab, madrasa, mauzoleum.** **Ablaq. Sabil quttab jest zazwyczaj za kratą. U góry sale do nauki.** **Kopuła ze skomplikowaną dekoracją geometryczną.** Jest uważana za jedną z najpiękniejszych kopuł w Kairze w kwestii dekoracji. **Charakterystyczny ścięty po bokach tambur.**

  	
 Sabil-kuttab Qaytbaya 1479 lub 77	**Sabil-kuttab Qaytbaya** **1477/9** **Kolorowa dekoracja, otwarty wykusz.**

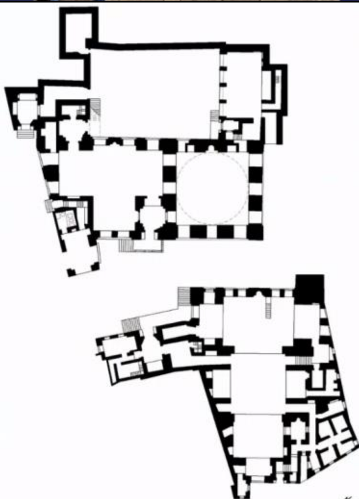




Sabil Qatbaya w Jerozolimie

1482

Bez quttabu. **Symbol panowania nad miastem. Kopuła ze źle dopasowanymi wzorami geometrycznymi.**



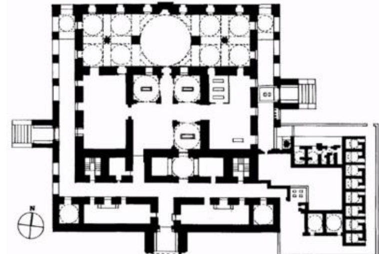
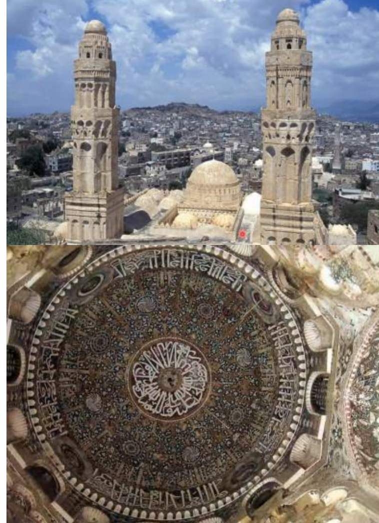


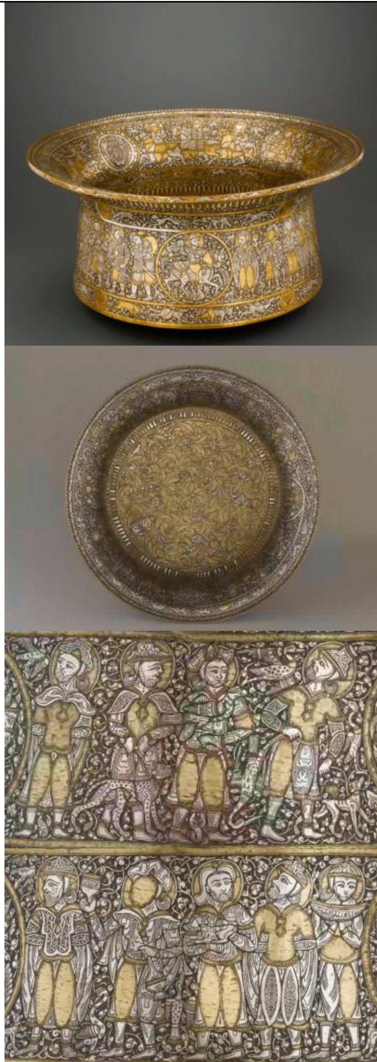
Dla Mameluków wysłanie poza Kair było zesłaniem.

Kompleks Al-Ghuriego

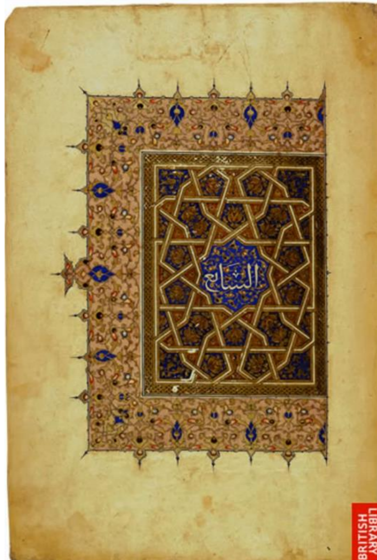
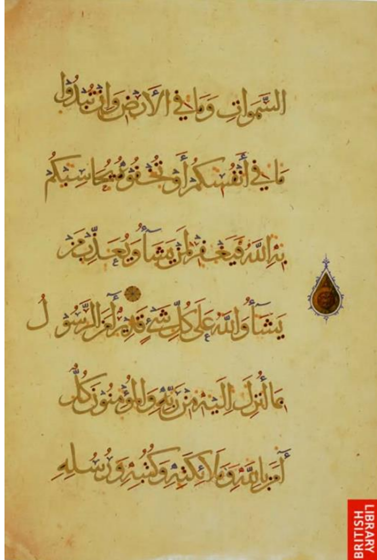
1501 – 1517

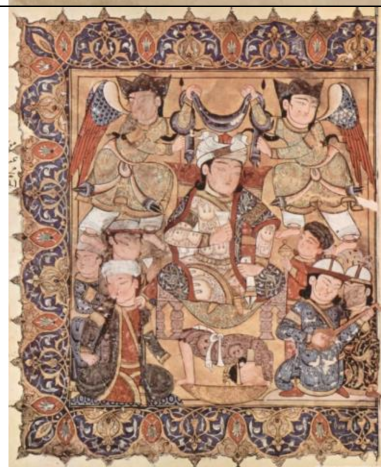
Składa się z dwóch niepołączonych części z dachem pomiędzy. U góry khan, zajazd, karawanseraj, zespół grobowy, u dołu meczet, madrasa. Obecnie kompleks jest wykorzystywany w celu tańcowania derwiszów.

	
RASUWIDZI	
  	**Meczet Al-Aszrafijja** **Taiiz, Jemen** **1397 – 1401** **Mocno zabudowany dziedziniec, trzy groby z kopułami. Za dziedzińcem (góra) sala modlitw, wiele kopuł, jedna wielka i osiem małych wokół. Sam meczet o mocno nieregularnym kształcie. Na dole madrasa. Bardzo duże minarety.** **Kopuła dekorowana kaligrafią i wzorami geometrycznymi.**

SZTUKA MAMELUKÓW **Rękodzieła mameluckie były wykorzystywane jako wyposażenia różnych miejsc. Wyjątkowe jest emaliowane szkło. Ważnym elementem sztuki stają się tkaniny i dywany. Ceramika nie była aż tak ważna, ponieważ mieli dostęp do chińskiej. Metale są jednym z najważniejszych działów, w pierwszym okresie inkrustowane**, za burdżytów xyz-owane.	
	Świecznik **Liczne przedstawienia figuralne w inkrustracji, różne postacie ludzkie i zwierzęce.** Autorem jest Al-Mawsili, z Mosulu. **Po lewej inkrustracja i kaligrafia. Tego typu świeczników jest bardzo dużo w sztuce mameluckiej.**
	**Baptysterium (chrzcielnica) św. Ludwika** **1290 – 1310** **Technika – mosiądz zdobiony złotem i srebrem, inkrustracja.** Nazwa wzięła się od Ludwika IX. Była używana do mycia rąk. Trafiła do Francji i po dziś dzień jest w Luwrze. **Jest to jeden z najlepiej zdobionych metali mameluckich – medaliony z różnymi postaciami** (jeździec na koniu zabijający niedźwiedzia)**.** **Na baptysterium znajduje się 20 dokładnie przedstawionych osób. Polowania i bitwy wewnątrz. Przedstawienia są bardzo szczegółowe i dokładne. Na ich podstawie + opisów w kronikach udało się zidentyfikować niektóre postacie** (np. emira Salara)**. Postaci dzielą się na myśliwych w kapeluszach, Mongołów i Arabów. Horror vacui.** Na zdjęciu 5, z łukiem, emir Tabardam odpowiedzialny za noszenie łuku sułtana. Postać z toporem Tubardam. Na zdjęciu 6 Salar (pośrodku, z buławą). Był dandysem, czesał brodę, miał krótką koszulę, buty z hełmem. Na zdjęciu 7 postać zabijająca smoka.

	**Twórca podpisał się sześciokrotnie** (raz na misie na zdjęciu 4, po prawej) – **Muhammad Bin Zajn.** **Inkrustracja jest dodatkowo grawerowana.**
	Misa wykonana dla Nasira Muhammada **Opisowe herby sułtańskie, kaligrafia**, *Chwała sułtanowi Nasirowi, który*… (*wychwalanie*). **Przedstawienia roślinne, duże wpływy chińskie (lotosy, peonie).** Nieznane jest dokładne przeznaczenie mis.
	Skrzynka na Koran **Często dżuzy** (30 w Koranie) **były osobnymi częściami, które trzymano w osobnych skrzyniach. Pod skoblem** (po prawej) **podpis artysty. Ciągnąca się wokół kaligrafia w dukcie tulth, werset tronu** (mówiący o wszechmocy Boga)**.**

	[postmamelucka skrzynia]
SZTUKA KSIĄŻKI	
	**Koran Bajbarsa** **Zachowało się 7 części po 155 kart.** Bajbars wydał na wykaligrafowanie tego w zlocie 1600 denarów. **Na zdjęciu 2 sura Al-Fatiha. Złoto, dukt tulth, czarne kontury, dodatkowe kolory, piękne zdobienie wokół. Na zdjęciu 3. część wersetu tronu.** Później nie robiono już tak bogatych Koranów.
W kwestii ilustrowania manuskryptów, mameluccy artyści robili niewiele. Zachowało się kilka z nich.	

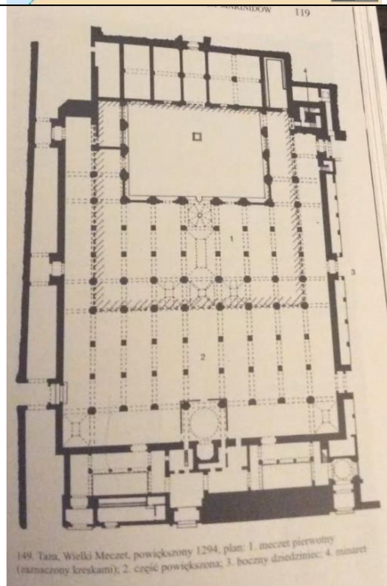
	**Manuskrypt maszyny Al-Dżazaliego** **1315** Maszyna do mycia rąk. Nie ma podziału na ilustratora i kaligrafa, jest to praca jednej ręki.
	Ilustracja do maqam **Bardzo konserwatywne, statyczne i sztywne przedstawienie. Władca siedzący na tronie. Przed nim odbywa się występ akrobaty, po prawej ludzie grający na instrumentach, nad władcą dwaj aniołowie.** **Rysy twarzy mongolskie. Bogate barwy, perfekcyjne wykończenie. Sztywne przedstawienie postaci.**
Okres średni?	
	Koran 1386? Bardzo duży, nieporęczny, zamówiony przez Arghuna Szaha al-Azraqiego. **Arabeski zdobiące kartę, wzory chińskie, błękit i złoto.**

METALE	
	Dzban **Mosiądz inkrustowany srebrem i złotem. Gruszkowaty kształt, cylindryczna szyjka, prosty dziób, pałąkowaty uchwyt, wzory tradycyjne – medaliony, inskrypcje w dukcie tulth i innych.**
	Świecznik 1346 **Technika rytowania/grawerowania.**
	Również świecznik połowa XIV wieku Zrobiony dla Sejf ad-Dina, majordomusa. **Inskrypcja.**

CERAMIKA	
	Dzban **Ciemnoniebieskie tło, lustr.**
	Albarello **– fajansowe naczynie aptekarskie w kształcie cylindrycznym u góry lekko zwężone.**
	Lampa meczetowa **Szkło emaliowane, żłobienie szkła. Inskrypcja w dukcie tulth, motywy arabeskowe, peonie, lotosy** (Chiny), **przedstawienia herbów** (kielich)**.**
	

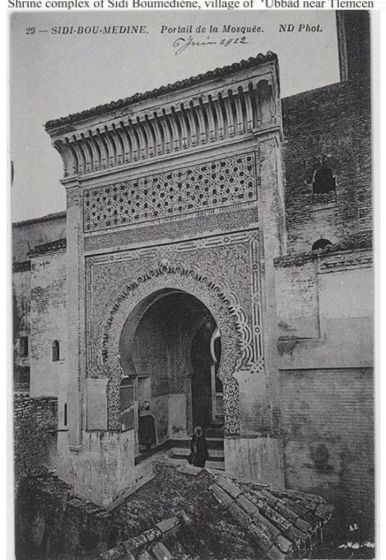
	**Rytowanie, żłobienie w szkle, dodatkowe dekoracje oprócz emalii. Werset Tronu.**
	**Świecznik Qajtbeja** Koniec Mameluków. **Został stworzony i podarowany w prezencie dla Medyny. Epigraficzny herb sułtana** (stworzony z napisów)**, technika grawerowania.**
	**Minbar Qajtbeja** **Zdobiony promienistymi gwiazdami i kością słoniową.**
	**Al-Qawakib ad-Durrijja** W XIII wieku suficki imam Al-Busiri napisał wiersz po tym, jak przyśniło mu się, że Muhammad okrył go płaszczem i uratowało go to z paraliżu. **Al-Qawakib ad-Durrijja zawiera pierwszy wiersz nazwany Al-Burda.** *Świetliste ciała niebieskie chwalące najlepszego z ludzi*

	Po prawej imię sułtana, po lewej życzenie *Niech mu się wiedzie*.
	Kobierzec (dywan wschodni) *Nici osnowy skręcone w kierunku Z z trzech lub czterech cienkich nitek xyz w kierunku S.*
ARCHITEKTURA I STUKA HAFSYDÓW, MARYNIDÓW I NASRYDÓW	
	Pozostały różnego rodzaju obiekty religijne – meczety, madrasy.
HAFSYDZI Stolica w Tunisie. **Ze względu na wzrost liczby uchodźców z Hiszpanii doprowadziło do wzrostu poziomu architektury i stuki.**	
	Meczet w Kasbie **Tunis, Tunezja** **1233** **Minaret na planie kwadratu typowy dla zachodu. Kamienna konstrukcja ze sklepieniem krzyżowym na kolumnach. Dekoracja w romby to wpływ almochadów.**
	Bab Lalla Rihana w meczecie w Kairuanie **Tunezja** **1294** **Za czasów Hafsydów dobudowano tu bramę** (lewy górny róg, strona wschodnia)**. Jest to boczna brama prowadząca do sali modlitw.** Lalla Rihana jest miejscową „świętą”.

	**U góry żebrowana kopuła, pod spodem krenelaż, blendy. Do tego sztukateria arabeskowa** (gdzieś)**. Kolumny, spolia. Kształt łuków dążący do łuków podkowiastych. Całość jest dużą inspiracją Al-Andalus.**
Za Hafsydów w Maghrebie pojawiają się madrasy nie połączone z mauzoleami. Mamy tam szkołę malikicką. Mamy oddzielne madrasy budowane przez władców w celu budowania PR-u.	
	**Dukt *maghribi*** Tunis **1405** **Zdobiony różnymi rzeczami na papierze, na zachodzie pojawił się w księgach religijnych późno. Kolor wacha się od ciemnobrązowego do fioletowego.** Na każdej stronie 13 wersów pisanych srebrem, a nagłówki złotem. **Pisane duktem *maghribi* – okrągłe literki, przy ف i ق kropki są na dole.**
MARYNIDZI (1244–1465)	
	Próbowali zająć pozycję Almochadów jako przywódców religijnych, więc **budowali dużo religijnych obiektów.**
	**Wielki meczet w Tazie** **Maroko** **1294** Taza była bazą wypadową dla Marynidów przy podboju Maroka. **Jeden z głównych władców – Sułtan Jaqub Jusuf, dodał do pierwotnego meczetu cztery nawy poprzeczne i dwie nawy po stronie wschodniej i zachodniej.** **Ażurowa kopuła nad mihrabem. Minaret na planie kwadratu. Na kopule rozeta z żebrami, inskrypcje.** Żyrandol z brązu z miejscem na 514 lampek oliwnych kupiony przez Abu Jaquba za 8 tys. denarów. **Mihrab za**

  	**łukiem podkowiastym.**
	**Tlemsen, meczet w Mansurze** **od 1303** Mansura była obozem wypadowym, z którego Abu Jaqoub atakował Tlemsen. Meczet nie został ukończony za życia Abu Jaqouba tylko jego wnuka.

Shrine complex of Sidi Boumediène, village of 'Ubbād near Tlemcen







Meczet i mauzoleum Sidi Boumediene

Kompleks jest wciśnięty w gęstą tkankę miejską.

1 to zawija, hanaka, hanegoh, tekke, schronisko dla sufich;

2 to grób Abu Madyana, Boumediena;

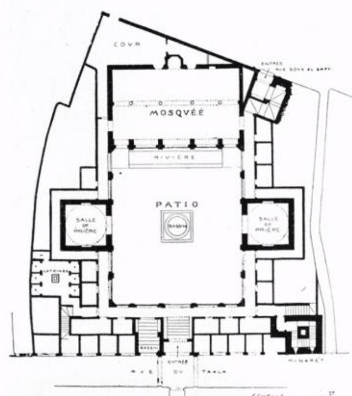
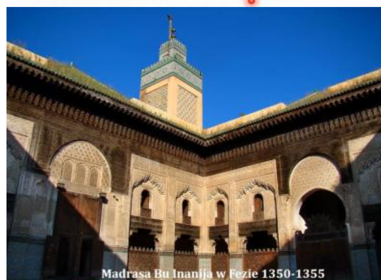
3 meczet;

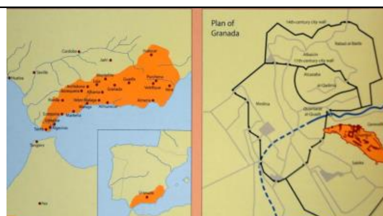
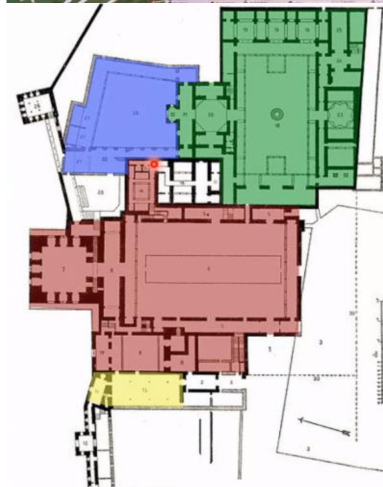
4 madrasa.

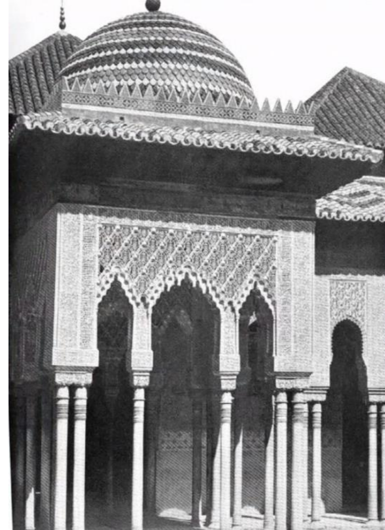
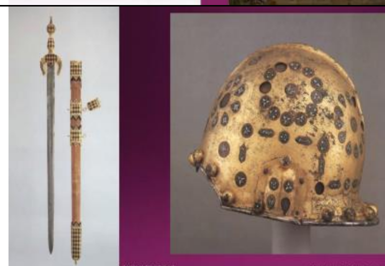
Portal – łuk podkowiasty, mukarnas, zallidż (زليج), mozaika z kafelków. Z jednej strony mamy zdobiony zallidż kontrastujący z łukami z cegły.

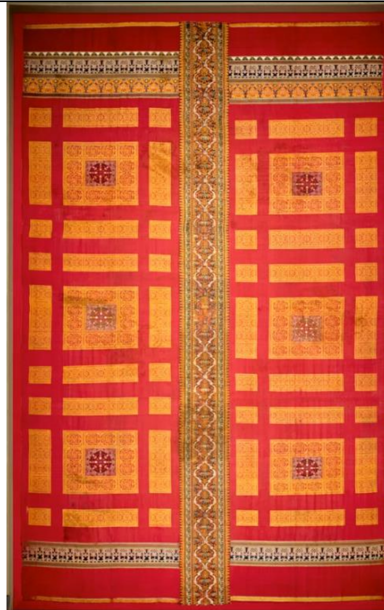
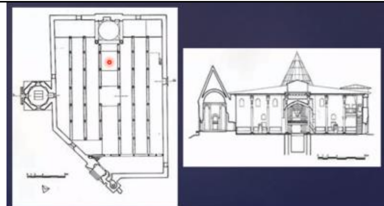
Do środka prowadzi 11 schodków. **Westybul, nad nim mukarnas, stiuki. W środku minaret, madrasa z 12 pokojami.** Zallidż zaczyna powoli wypierać stiuki i drewno.

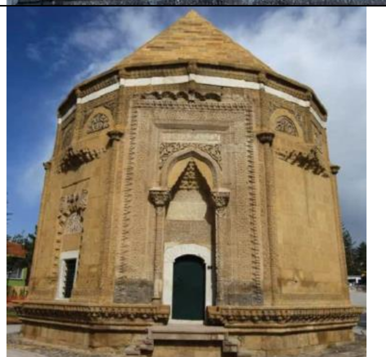
Marynidi budowali wiele madras żeby walczyć z herezją.

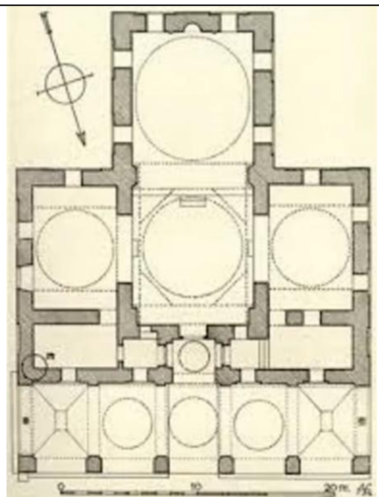
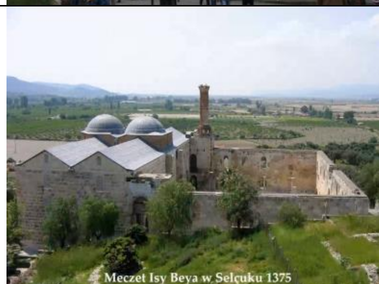
	
  	**Madrasa Bu Inanijja w Fezie** **Maroko** **1350–1355** **Jedyna madrasa w Fezie, która ma minaret.** Był tam też zegar wodny uchodzący za cud techniki**. Główne wejście na dziedziniec, sala meczetowa, mniejsze sale do nauki itd.** **Połączenie różnych możliwości dekoracji architektonicznych – stiuki, geometryczne wzory, mukarnasy; drewno, drewniane gzymsy współgrające ze sztukaterią, zallidż, łuk podkowiasty.**
	**Nekropolia w Szelli koło Rabatu** **Maroko** Powstała w miejscu dawnego rzymskiego miasta. Nekropolia mocno ucierpiała w cierpieniu ziemi w 755 roku. Jest to miejsce pochowania głównych sułtanów marynidzkich i ich rodzin. **Jest to kompleks składający się z meczetu, minaretu, grobowców.** **Wieże flankujące bramę.**

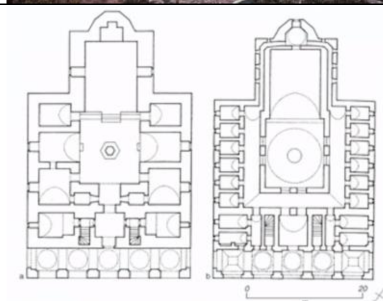
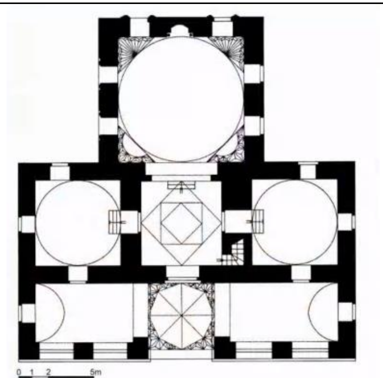
<table>
<tr><td></td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2">NASRYDZI (1230–1492)</td></tr>
<tr><td>
</td><td></td></tr>
<tr><td>

filmik
</td><td>
Al-Hambre
Pałac w Grenadzie składa się z wielu części powstających w różnym okresie. Najważniejszym budowniczym był Jusuf I, potem Muhammad V, Karol V (władca hiszpański, chrześcijański). Pałac znajduje się na wzgórzu. Pierwsze pozostałości fortecy to rzymskie zabudowania z IX wieku.
Jusuf w 1333 zmienił to miejsce w pałac królewski. Później dobudowywano różne części w stylu renesansowym.
Generalife – ogrody. Są obok, ale nie są częścią Al-Hambre.
Pałace nasrydzkie: pałac ambasadorów, pałac lwów.
Na całych ścianach jest inskrypcja: „Nie ma zwycięzców prócz Boga”, motto Nasrydów. Stiuki w całości pokrywają ściany. Zallidż. Sala ambasadorów sklepiona jest pięknym sklepieniem. Dziedziniec mirtów (krzaków), architektura odbija się w wodzie. Łuki lambrekinowe z mukarnasami i inskrypcjami, horror vacui. Dziedziniec cyprów/ogród sułtanki. Oprócz części pałacowej była część dla służby. Alcazaba to część najbardziej obronna, gdzie mieszkali żołnierze.
Fontanna z lwami miała działać tak, że co godzinę
</td></tr>
</table>

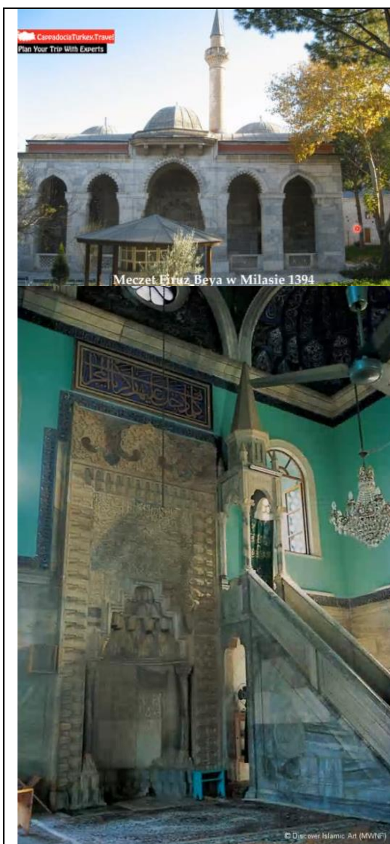
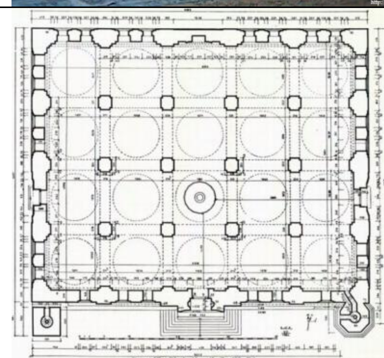
	woda wypływa z paszczy innego lwa. **W Al-Hambrze mamy dachy czterospadziste.** **Żeby dopasować Al-Hambre do legendarnych wyobrażeń Zachodu wstawiono kopułę jako dach.** **Jest to najważniejszy zabytek świeckiej architektury na tamtych terenach.** https://youtu.be/0zHkAowMKrU
	**Wazy Grenadyjskie** Powstawały prawdopodobnie w Maladze. **Lustr.**
	**Płyta Al-Fortuniego** (ostatniego właściciela) **Zdobiona lustrem.** Jest bardzo duża i powstała za panowania Jusufa III. **Dekoracja anikoniczna, inskrypcje, herby.**
	**Miecz z brązu, stali i emalii cloisonne. Pochwa z drewna. Po prawej hełm paradny ze stali, złota i srebra. Emalia komórkowa.** Tradycyjnie uznaje się, że hełm należał do ostatniego władcy, Abdullaha Muhammada.

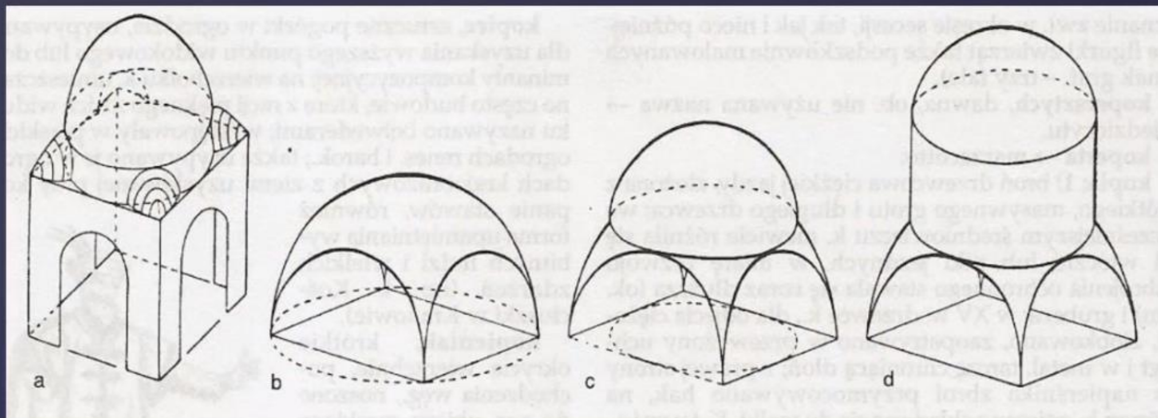
<table>
<tr><td></td><td>Jedwabna zasłona
Inskrypcja (gdzieś) Nie ma zwycięzcy nad Boga.</td></tr>
<tr><td colspan="2">ARCHITEKTURA I SZTUKA ANATOLII W OKRESIE BEJLIKÓW I WE WCZESNYM OKRESIE OSMAŃSKIM
Seldżucy z Rumu w 1244 roku (?) zostali pokonani przez Ilchanidów.</td></tr>
<tr><td>
</td><td>Na terenach Anatolii powstawały bejliki, księstwa rządzone przez mniejszych władców. W kwestii architektury kontynuowano tradycje seldżuckie – spektakularne portale, stożkowe dachy, brak dziedzińców. Meczety były bardzo często drewniane.</td></tr>
<tr><td></td><td>Meczet w Beyszehirze
Turcja
1299
Meczet jest na planie prostokąta o ściętym rogu. Przylega do mauzoleum beja Eszrefoju (po lewej). W środku ma 48 drewnianych filarów z mukarnasowymi kapitelami, a pośrodku nawy centralnej była sadzawka. W kwestii sklepień są to dachy stożkowe i wielospadziste. Mamy dach zamiast kopuły.
Mihrab z mozaiką z płytek, mukarnas w formie trójkąta, po prawej drewniany minbar, dalej podwyższona platforma.</td></tr>
</table>

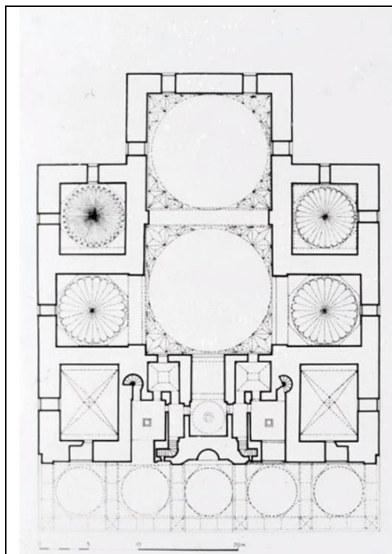
	
	**Medresa Yakutiye w Erzurum** **Turcja** **1310** Ufundowana przez Hadż Jaquta. **W środku grobowiec fundatora. Brak dziedzińca, w środku sklepienie z oculusem. Fasada z potężnym portalem** (typowe dla architektury seldżuckiej)**, dwa minarety.** **W środku filary udekorowane mukarnasem, trzy ejwany i 14 małych sal. Przedstawienia figuralne orła, który siedzi na palmie, pod którą znajdują się dwa lwy.**
	**Mauzoleum Hudavend Hatun w Nidżde** **Turcja** **1312** Hudavend Hatun była córką sułtana. **Mauzoleum na planie centralnym, nad wejściem mukarnas wypełniający trójkąt, dekoracja geometryczna, arabeski, mukarnas, dach stożkowy.**
Wpływy bizantyjskie, które szły od strony zachodniej, przyjęły się w różnych	

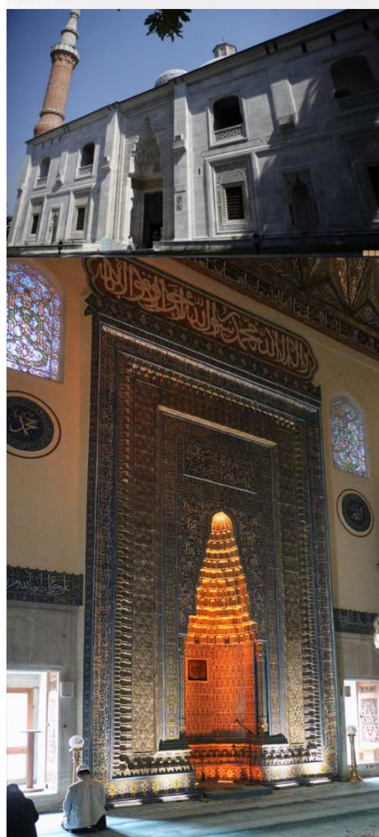
<table>
<tr><td colspan="2">bejlikach mających styczność z Bizancjum. Pojawiały się tam elementy zainspirowane tamtą architekturą – wysokie fasady przebite oknami, dwukondygnacyjne portyki itd.</td></tr>
<tr><td>
Meczet Hacı Özbeka w Izniku 1333</td><td>Meczet Haczy Ozbeka w Izniku
Turcja
1333
Został zbudowany 2 lata po zdobyciu miasta przez Orhana po długim oblężeniu. Sala modlitw o powierzchni 100 m2, kopuła na ośmiobocznym tamburze. Nie ma minaretu, wątek muru (sposób układania cegieł), ciosy kamienne, pasy cegieł pomiędzy blokami kamiennymi; wpływ bizantyjski. Dachówki terakotowe.</td></tr>
<tr><td colspan="2">Bursa jest ważnym punktem na mapie wczesnej architektury osmańskiej. Była stolicą Osmanów w latach 1320–1403.</td></tr>
<tr><td>
</td><td>Meczet Orhana
Bursa, Turcja
1339
Na zdjęciu 1 pierwotny plan; meczet został zmieniony. Plan nieregularny, nie na panie prostokąta – portyk prowadzący do westybulu (swego rodzaju przedpokoju), który prowadzi do środka, gdzie są kopuły. Duża liczba kopuł to typowy element architektury osmańskiej. Trzy ejwany (w całości przykryte) prowadzące do trzech pomieszczeń sklepionych kopułami.</td></tr>
<tr><td>
Meczet Isy Beya w Selçuku 1375</td><td>Meczet Isy Beya w Selczuku
Turcja
1375
Isa Bey był sułtanem bejliku w zachodniej Anatolii. Dziedziniec otoczony z trzech stron dwupiętrowymi portykami, ciekawa fasada, nawiązanie do architektury umajjadzkiej w Damaszku (główna nawa sklepiona</td></tr>
</table>

	**kopułami).** Nie są to przypadkowe nawiązania, ponieważ architekt nazywa się Ali Abd ad-Dimaszq. W kontekście Anatolii nowością jest dziedziniec. **Na fasadzie kamień i cegła oblicowana marmurem, mukarnasy, ablaq, łuki o nieregularnych kształtach.**
	**Manisa** **Turcja** **1367** Meczet gromadzący dla władcy z jakiejś dynastii.
 	**Meczet Murada I w Bursie** **Turcja** **1366–1385** Murad I był bardzo ważny, ponieważ rozszerzył imperium Osmana na Europę, stworzył oddziały Janczarów itd. **Meczet jest dwukondygnacyjny. Na górze małe pokoiki, które otwierają się na krużganek sklepiony kolebkowo. Kopuła; sala modlitw otoczona czterema ejwanami. Arkada z portykiem prowadząca do środka. Wątek muru, łączenie kamienia z cegłą.** W 1855 roku przeszedł dużą renowację z powodu trzęsienia ziemi.
	**Meczet Firuz Beya w Milasie** **Turcja** **1394** Firuz Bey został wyznaczony na zarządcę przez Bejazyda I. **Stworzył ten meczet, który jest stylem przejściowym pomiędzy lokalnym stylem bejliku Mentesze (zachód) i kształtującym się w tamtym czasie**

	**stylem osmańskim.** **Mamy pięcioarkadowy portyk na filarach, zdobienie łuków na filarach, ażur** (w gwiazdy) **na dole, cały budynek jest oblicowany różnobarwnym marmurem, kilka kopuł.** **W środku bogato zdobiony kamienny mihrab i minbar, mukarnasy, inskrypcje, arabeski, po bokach porfirowe kolumny.**
	**Ulu Camii w Bursie** **Turcja** **1396–1400** Bejazyd I opłacił budowę tego meczetu z łupu na Węgrzech. **Była to część *külliye*, kompleksu, dziś to meczet na wzgórzu.** **12 filarów dzieli przestrzeń na 5 naw i 4 przęsła, w centrum znajduje się sadzawka** (łączenie różnych elementów z innych meczetów, tworzenie się charakterystycznego stylu) **i otwarty oculus nad nią. Nie mamy absydy i żadnych ejwanów; jest to meczet hypostylowy. Do tego mnóstw małych kopuł.** **Wewnątrz nowy sposób podnoszenia kopuły – na pendentywach. W kulturze muzułmańskiej pendentywy uznawane są za wpływ bizantyjski. Mukarnasy, inskrypcje, wielkie kaligrafie w dukcie thulth.**

	
	**Meczet Ilyas Bega w Balacie** **1404** **To nie jest meczet osmański, styl lokalny. Duża kopuła o średnicy 14 metrów, na wejściu wielki ostrołuk i trójdzielna arkada dodatkowo zdobiona przy pomocy różnokolorowych klińców o różnych kształtach.** Kiedyś to było *külliye*, ale się nie zachowało, tylko **meczet na planie kwadratu, który składa się jedynie z kwadratowej sali modlitw sklepionej kopułą.**
	**Medresa Ak w Nidżde** **Turcja** **1409** **Miks stylów – z jednej strony typowy dla Seldżuków portal z mukarnasowym trójkątem, z drugiej strony portyk. Otwarty dziedziniec z dwoma ejwanami.**





Meczet Yesil w Bursie

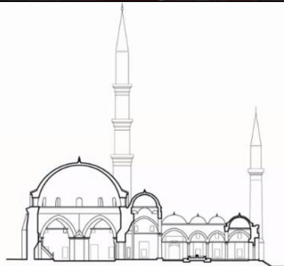
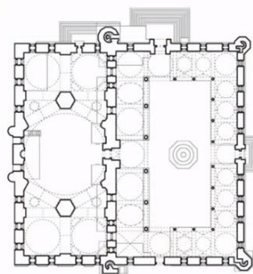
Turcja

1412–1424

Mehmed buduje kompleks – medresa, minaret, imaret (jadłodajnia dla ubogich)**, hammam** (łaźnia)**, grobowiec, meczet. Na zdjęciu 1 meczet.**

Zaviye – […]

W środku znajduje się mihrab w całości zdobiony płytkami w technice *querdaseca* (suchy sznur)**. Oblicowanie murów płytkami może być wpływem ze wschodu, z Samarkandy.**

	
   	**Meczet Ucz Serefeli w Edirne** **Turcja** **1437–1447** **Meczet o trzech balkonach (na minaretach). Bardzo wysoki minaret, trzy galeryjki dla muezzinów**, najwyższy minaret ma ponad 67 metrów**.** **Sam meczet jest na planie kwadratu. Dziedziniec otoczony arkadami, sala modlitw sklepiona samymi kopułami. Główna kopuła ma 24 metry średnicy i dodatkowe kopuły wokół. Dziedziniec z fontanną.**

<table>
<tr><td colspan="2">

SZTUKA

Ze sztuką nie było najlepiej ze względu na rozdrobnienie polityczne; wpływało źle na patronat nad artystami, liczyła się architektura. Z tego okresu mamy kobierce, które możemy podzielić na dwie główne grupy – kobierce z Konii (pierwsze odkryte w Meczecie Ala ad-Dina) **i kobierce z motywami zwierzęcymi.**

</td></tr>
<tr><td></td><td>

Kobierzec z meczetu Ala ad-Dina w Konii

I połowa XIV wieku

Bordiury po bokach, grube wiązania.

</td></tr>
<tr><td></td><td>

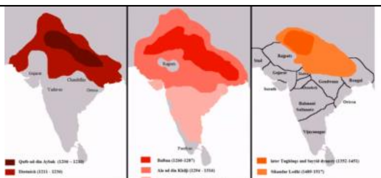
Francuski obraz z któregoś tam roku, postacie stoją na dywanie przypominającym poniższy kobierzec. Bardzo często typy kobierców będą się nazywać od nazwisk malarzy europejskich.

</td></tr>
<tr><td></td><td>

Po lewej stronie kobierzec ze smokiem i feniksem. Po prawej stronie ptaki.

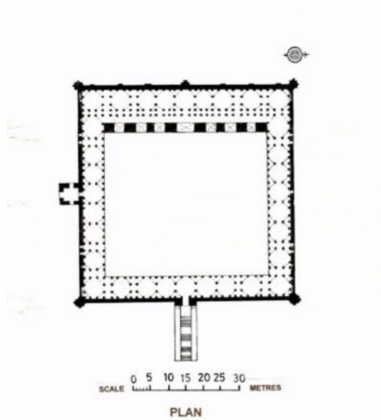
</td></tr>
<tr><td colspan="2">

ARCHITEKTURA I SZTUKA W INDIACH

</td></tr>
<tr><td></td><td>

Było 5 dynastii jakichś tam i jakichś innych też.

</td></tr>
</table>











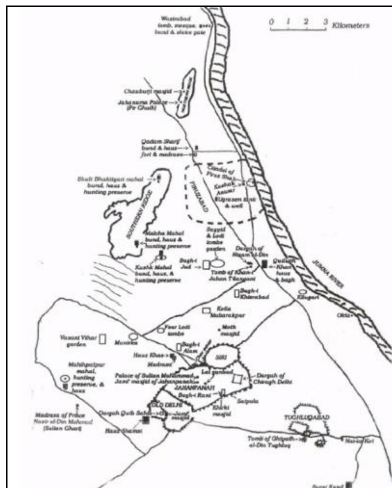
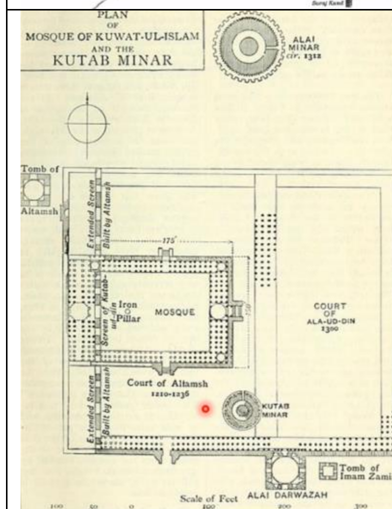
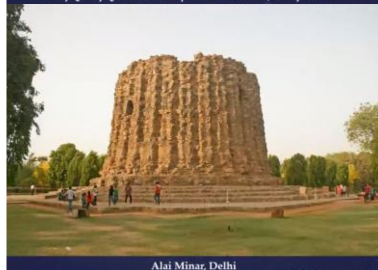
Meczet Arhai Din ka Dżhonpra

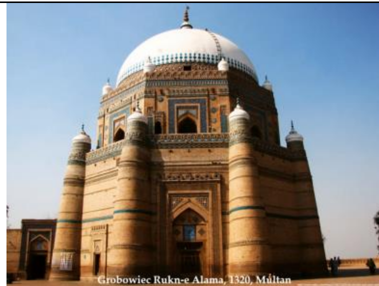
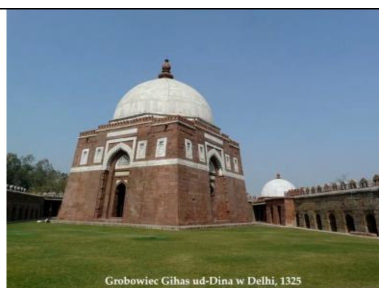
Adźmer, Indie

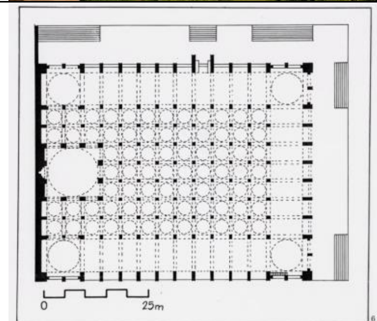
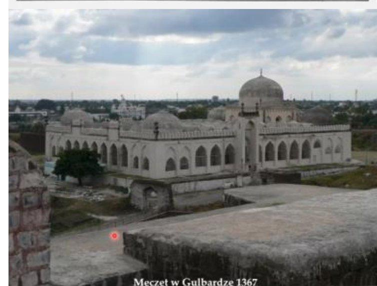
1199

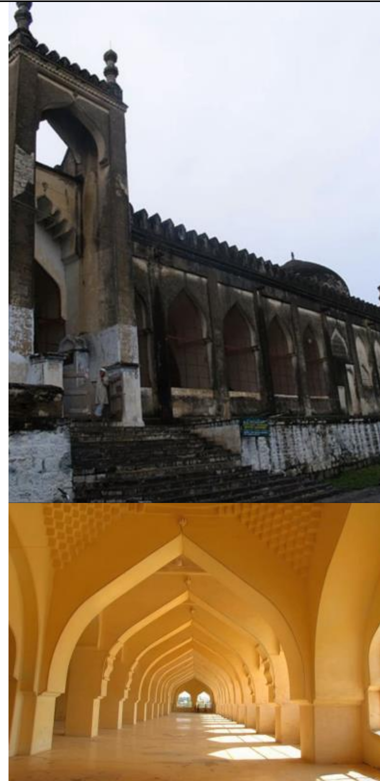
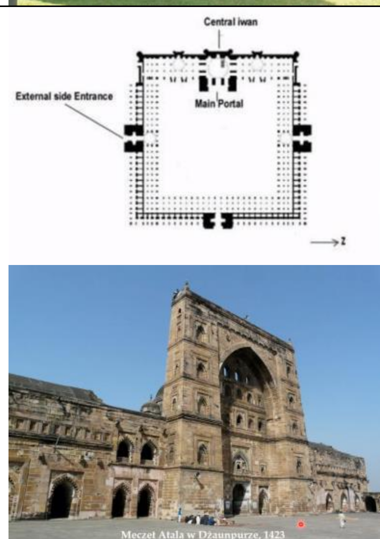
Plan kwadratu z dużym dziedzińcem w środku. W kwestii Indii mamy dużo cech dystynktywnych. Architektura niemuzułmańskich Indii była tak rozwinięta i wysublimowana, że znacznie wpłynęła na pewne formy, techniki i materiały, z których korzystano w architekturze muzułmańskiej i perskiej.

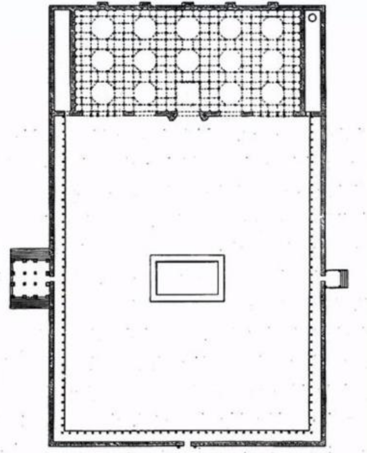
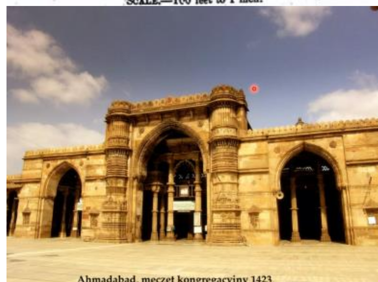
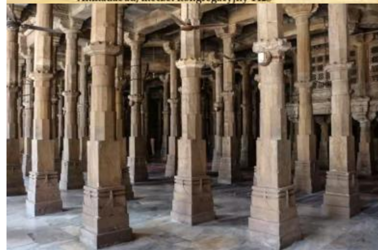
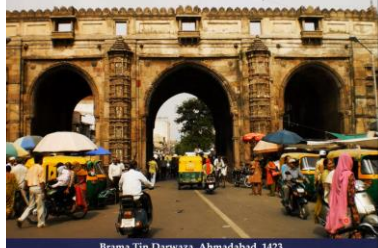
Okazała brama otwarta na dziedziniec. Rampa na podest, spektakularna brama, fasada. Hypostylowa sala modlitw. Budulcem jest kamień, czerwony piaskowiec. Ornamentyka w kamieniu. Mihrab, nad nim kopuła. Kolumny i filary, spolia.

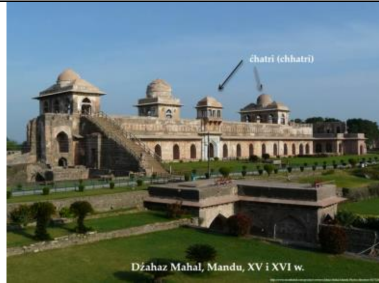
	Cośtam ktośtam gdzieśtam zbudował twierdzę Siri (Delhi) zbudowaną z siedmiu miast. Ala ad-Din zbudował też wieżę, która stoi po dziś dzień.
  Kutb/Qutb/Qutub Manar/Minar w Delhi, XIII/XIV w.  Alai Minar, Delhi	***Alai Minar*** **Delhi, Indie** Miał mieć 150 metrów wysokości. ***Ala-e Darwaza*** **1311** Czerwony piaskowiec i biały marmur. Brama na planie kwadratu, niska kopuła. ***dźali*** **– kamienne ażurowe przezrocza, są tylko w Indiach.**

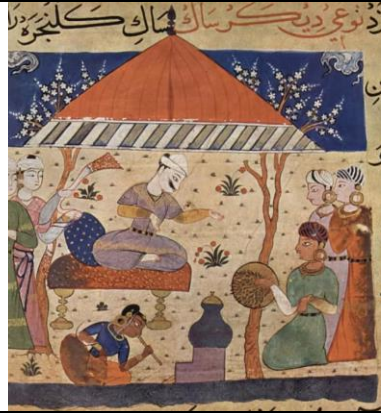
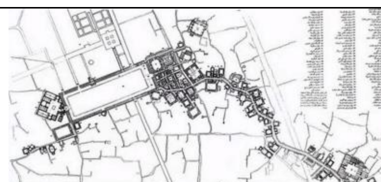
<table>
<tr><td>
</td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2">DYNASTIA TUGLAKÓW
Jeden z Tuglaków stworzył najpotężniejsze państwo w historii sułtanatu i zbudował trzy miasta. Po raz pierwszy w architekturze muzułmańskich Indii miało miejsce zdefiniowanie stylu dynastycznego.</td></tr>
<tr><td>
</td><td>Grobowiec Rukn-e Alama
Multan, Pakistan
1320
Pochylone elewacje, które się zwężają i zakończone są małymi wieżyczkami. Kopułki w narożnikach, wyższa kondygnacja wspiera kopułę. Drewno użyte przy konstrukcji dachów. Sama koncepcja monumentalnego grobowca jest czymś nowym, co zostało wprowadzone przez muzułmanów.</td></tr>
<tr><td>
</td><td>Grobowiec Gijas ud-Dina
Delhi, Indie
1325
Półkolista kopuła zakończona lotosowym kwiatostanem. Tłuczeń kamienny obłożony czerwonym piaskowcem i białym marmurem. Wejścia z czterech stron obramowane ostrołukami, klińce łuku są w białym marmurze z lambrekinowym profilowaniem, co może nawiązywać do bramy przy Kutub Minar. Brak iskrypcji.</td></tr>
</table>

 Firoz Śah Kotla, Delhi	***Firoz Śah Kotla*** **Delhi, Indie** **Forma piramidy.**
 	***Cysterna Hauz Khas*** **Wokół niej mamy ciekawe zabudowania: meczet, grobowe, madrasę złożoną z dwóch części** (północnej i zachodniej)**. Są to dwa długie budynki połączone czworobocznym grobowcem założyciela**, Firoz Śaha**. Sale są w amfiladzie** (przechodzi się przez jedną, żeby wejść do drugiej)**.**
  Meczet w Gulbardze 1367	***Meczet w Gulbardze*** **1367** **Brak dziedzińca. Kopuła nad mihrabową częścią Sali modlitw. Całość na podeście. Bardzo niskie podpory łuków**.

	
	***Meczet Adina*** **Pandua, Indie** **1374–1375** **Pośrodku sali modlitw był wielki ejwan. Trzy mihraby rzeźbione w bazalcie. Kamienne spolia, u góry cegła.**
	***Meczet Atala w Dżaunpurze*** **Indie** **1423** **Plan tradycyjny, duży dziedziniec i portal prowadzący do centralnego ejwanu i sali modlitw, do tego dodatkowe wejścia z trzech stron. Powstał na fundamentach świątyni poświęconych bogini Atali.** **Brak podestu, cały meczet jest na planie kwadratu, hypostylowa sala modlitw. Fasada od strony ściany qibli z trapezoidalnym pisztakiem, za nim kopuła.**

	
  	***Ahmadabat*, meczet kongregacyjny** **Gudziarat, Indie** **1423** **Dziedziniec wyłożony kamiennymi płytami. Hypostylowa sala modlitw, 300 filarów, 15 kopuł, ściana qibli, fasada skierowana na plac była najbardziej rzeźbiona i dekorowana.** **Antresole na podwyższeniu.**
 	***Brama Tin Darwaza*** **Ahmabad, Indie** **1423** Krenelaż.

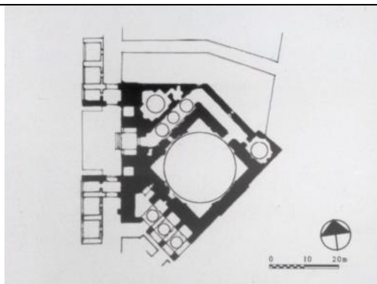
<table>
<tr>
<td>
</td>
<td>Dżahaz Mahal
Mandu, Indie
XV–XVI w.
Rozciąga się tarasowo nad dwoma jeziorami, jest z czerwonego piaskowca.
ćhatri – mały, przykryty kopułą pawilon albo kiosk sytuowany na dachach różnych budynków w celach widokowych/obserwacyjnych.</td>
</tr>
<tr>
<td colspan="2">SZTUKA
Z tego okresu nie zachowało się nic metalowego, ale odrobinę obiektów papierowych.</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Fragment frontyspisu w manuskrypcie Koranu
Motywy geometryczne. Dukt bihari.</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Szahname
1438</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</table>

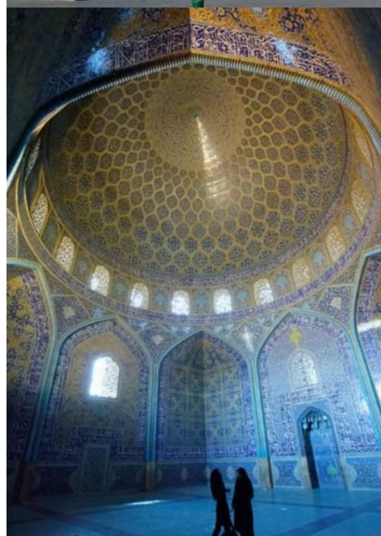
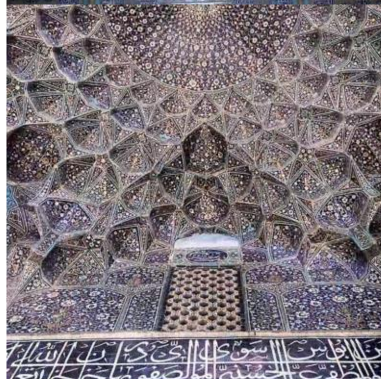
<table>
<tr><td></td><td>Nimatname
Księga kucharska z przepisami na delicje i afrodyzjaki.</td></tr>
<tr><td colspan="2">SZTUKA I ARCHITEKTURA OKRESU SAFAWIDÓW</td></tr>
<tr><td>
</td><td>Rządziła terenami Iranu i okolic. Było kilka stolic: Tabriz, Kabzin. Najbardziej interesująca ze względu na architekturę jest Isfahan. Zachwyca rozplanowanie i skuteczne rozcośtamowanie różnych kompleksów. Praktycznie nie mamy architektury z wieku XVI. W latach ’60 XIX wieku szach przeniósł stolicę do Isfahanu.</td></tr>
<tr><td></td><td>Isfahan

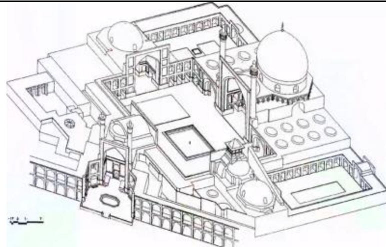
Meczet szacha, pałac Alego, bazar.</td></tr>
<tr><td>
Naksz-e Dżahan, 1590–1595</td><td>Naksz-e Dżahan
Isfahan, Iran
1590–1595

Wzór/obraz świata. Jest na planie ogrodu. W drugim etapie plac, wokół powstały dwukondygnacyjne sklepy. Plac podzielony jest symetrycznie na mniejsze kwartały. Za Ali Kapą jest aleja i ogród dochodzący do mostu.</td></tr>
<tr><td>
Most Si-o-se Pol, 1602</td><td>Most Si-o-se Pol
Isfahan, Iran
1602

Most nad rzeką Zajande. Si-o-se to 33 przęsła. Zbudowany przez ulubieńca szacha Alah Verdiego Chana. Do XIX wieku ściany mostu były udekorowane, jednak dekoracje się nie zachowały.</td></tr>
</table>

	
	**Brama bazaru** **Isfahan, Iran** **1619** **Pisztak dekorowany mozaikami. W środku wyblakłe freski przedstawiające zwycięstwo Abbasa I nad dynastią z Azji Centralnej i strzelców, znaki zodiaku patronujące założycielom Isfahanu.** ***Nakarahane*** **– dom barabanu, dużego bębna.** Grano tam na bębnach i trąbach przygrywając różnym wydarzeniom, które miały miejsce na placu. **Dalej karawanseraje, sklepy, mennica, łaźnie, szpitale.**
	***Meczet szejcha Lotfollaha*** **Isfahan, Iran** **1603–1619** **Meczet jest krzywo w stosunku do placu. Znajduje się na wschodniej fasadzie majdanu. Jest to pojedyncza sala z kopułą. Nie ma dziedzińca, krużganków, minaretu. Kopuła jednoczaszowa, co jest raczej rzadkie u**

 Meczet szejcha Lotfollaha, 1603–1619    	**Safawidów. Dosyć wysoki tambur, w środku blendy na przemian z ceramicznymi kratami.** **Wnętrze meczetu uznawane jest za jedno z najpiękniejszych ze względu na proporcje, żółto-niebieską kolorystykę. Absolutny horror vacui, dekoracje geometryczne, inskrypcje w dukcie thulth.** **Mukarnas w pisztaku przy wejściu, inskrypcje dotyczące autora i dat. Duża harmonijność.**















Meczet Szacha [Imama]

Isfahan, Iran

1611–1630

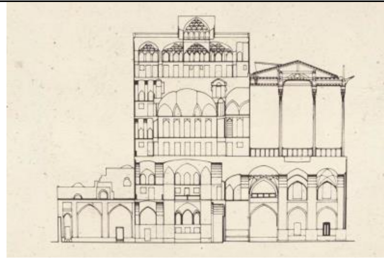
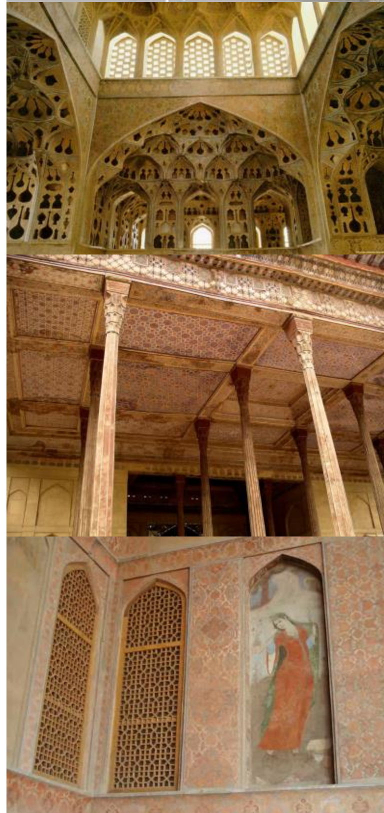
Dziedziniec z czterema ejwanami, największa kopuła w miejscu wskazującym ścianę qibli i kierunek Mekki, dwa główne ejwany.

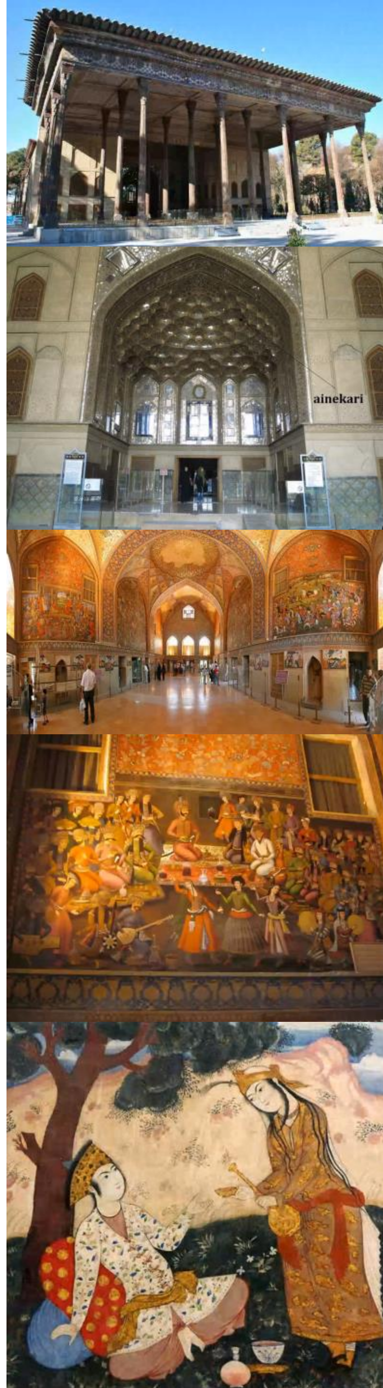
Medresy z dziedzińcami (prawy górny i dolny róg)**, zimowe pomieszczenia do modlitwy. Nad zachodnim ejwanem** (dolny) **znajduje się *goldaste* – kiosk** (3. zdjęcie)**, skąd wzywano na modlitwę.**

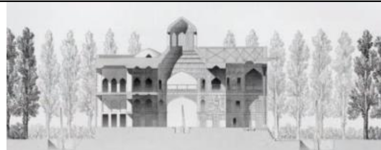
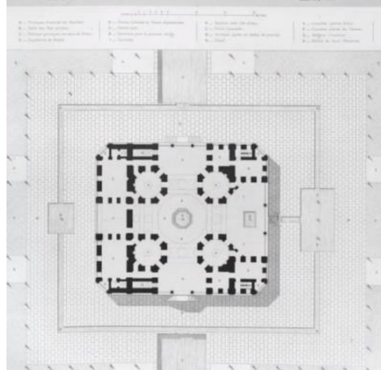
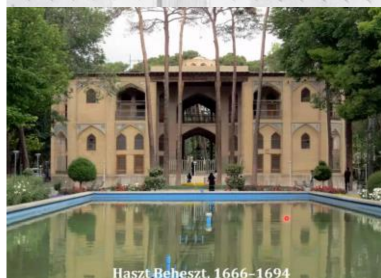
4. zdjęcie – pisztak w bramie prowadzącej do meczetu. Inskrypcje z informacjami na temat autorów, patronów itd. Horror vacui.

Kolumny podtrzymujące grube pachy łuków, ostrołuków. Wszystko pięknie dekorowane, pokryte płytkami w kolorze niebieskim i błękitnym.

Największa kopuła, dwuczaszowa. Jedna z czasz kopuł znajduje się 14 metrów od drugiej.

  	***Ali Kapu*** **Isfahan, Iran** **1579–1660** **Pawilon pałacowy przylegający do placu** (z prawej)**. Ma dość nieregularną bryłę. Jedną z ciekawych cech jest perska weranda** (prawy górny róg) **na wysokich kolumnach, *talar*** (4. zdjęcie)**. Pięć nierównych kondygnacji, w niektórych częściach mniej.** **U góry sala muzyczna** (3. zdjęcie) **z dodatkową dekoracją w postaci otworów w różnych kształtach.** **5. zdjęcie – dekoracja w środku, przedstawienia „erotyczne", tzn. patrzące się na siebie pary.**
	***Czehel Sotun*** **Isfahan, Iran** **od 1647** ***Czterdzieści kolumn*, ale faktycznie ma 20. Chodzi o to, że przed pawilonem jest zbiornik wodny, w którym odbijają się kolumny. Leży na osi majdanu.** Przed nim znajduje się basen 110x20 metrów. **Za talarem ejwan dekorowany w technice perskiej**

	***ainekari*, która później zostanie w Iranie i będzie później wykorzystywana. Za ejwanem sala audiencyjna.** ***ainekari* – mozaika z luster.** **Cztery wielkie malowidła związane z historią Safawidów.** Od lewej: szach przyjmujący Humaiuna, sułtana Mogolskiego; (5.) wali przyjmujący władcę Buhary; (6.) romans w ogrodzie, młody mężczyzna siedzi pod drzewem, kobieta nalewa mu coś.





Haszt Beheszt

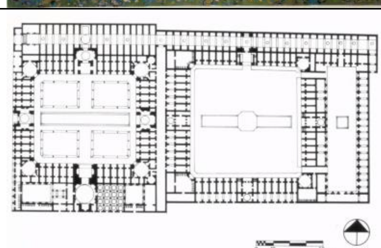
Isfahan, Iran

1666–1694

***Osiem rajów*. Plan centralny na planie kwadratu. Wokół ogród. Ejwan prowadzący do środka. Duże przestrzenie otwarte, niewiele zabudowań. Całość trójkondygnacyjna.**

W tym pawilonie znajduje się dekoracja ścienna z płytek wykonana w technice *querdaseca*, suchy sznur. W głównej części kobieta w nienaturalnej pozycji, oparta na poduszce, z czarką w ręku. Kropki na przedramionach według metropolitańskiego redaktora to ślady po oparzeniach mistyków i kochanków, ale według pani Pinker to bullshit. Kobieta między nogami ma szal.

Mężczyzna ubrany jest w strój europejski, kapelusz, jest to prawdopodobnie kupiec. Oprócz tych dwóch postaci mamy służki ubrane w tradycyjne stroje perskie, młodzieniec w turbanie, kobieta z koszem owoców, inna z butlą. Całość ma miejsce w ogrodzie.

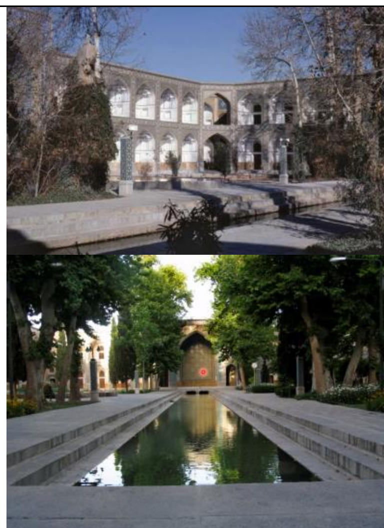


Medresa Madare Szah

Isfahan, Iran

I ćwiartka XVIII w.

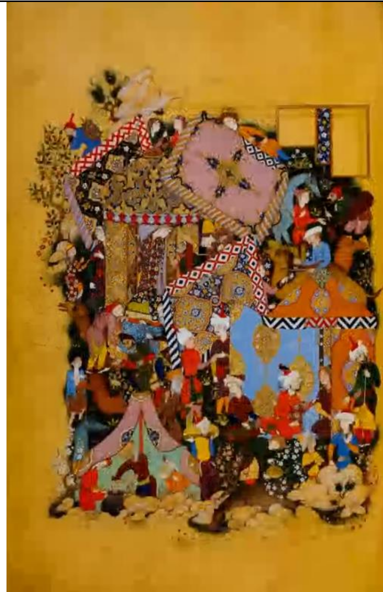
Madrasa, karawanseraj, bazar i stajnia. Dochody z trzech ostatnich szły na utrzymanie madrasy. Od

<table>
<tr><td></td><td>północy bazar, w linii karawanseraj i stajnie; bazar jest korytarzem. Całość dwukondygnacyjna.</td></tr>
<tr><td colspan="2">SZTUKA
W kwestii Safawidów główną sztuką jest malarstwo.</td></tr>
<tr><td colspan="2">MINIATURY</td></tr>
<tr><td></td><td>Szahname
1515–1522

Miniatura przedstawia śpiącego Rostama, który jest przykładem stylu turkmeńskiego, bujny, krzykliwy, wiele się dzieje. Tło złote, chińskie chmury. Na dole koń Rostama – Rahsz (błysk), broni swojego pana przed lwem. Miniatura jest niedokończona – tekst nie ma ramek.</td></tr>
<tr><td></td><td>Dwór Gajomarsa
z Szahname szacha Tahmaspa
1525–1535

Najsłynniejsza miniatura perska. Szach Tahmaspa zamówił miniaturę Szahname, w której były duże (1?)24 karty, złote marginesy i 258 dużych miniatur. To Szahname jest uważane za największe przedsięwzięcie w kwestii manuskryptów w XVI wieku.
Tahmasp ofiarował dzieło sułtanowi osmańskiemu, później przeszło w ręce Barona De Rothschielda, a potem dla</td></tr>
</table>

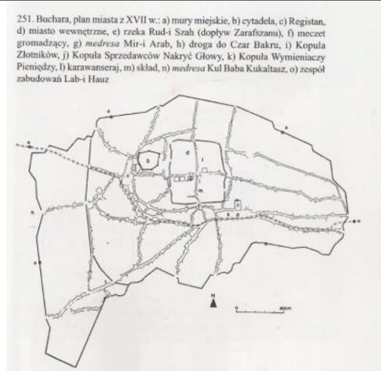
	Amerykańskiego pasjonata, który podzielił to i sprzedał.
	Koszmar nocny Zahhaqa **Mnóstwo szczegółów, trudno się domyślić, co jest najważniejsze.** Iblic zachęcił księcia do ojcobójstwa, a potem przyszedł w przebraniu i pocałował ramiona księcia, z których wyrosły żmije domagające się ludzkich mózgów a księciowi przyśniła się śmierć od ciosów mężczyzny z maczugą. **Ludzie zwracają uwagę na krzyczącego władcę. O tym, że akcja dzieje się w nocy, świadczy mały fragment nieba na górze, przy niższym dachu.**
	Soltan Muhammad, *Dywan Hafeza* **ok. 1525** **Alegoria pijaństwa** – pijackie śpiewy i tańce, ktoś padł z pustą butelką. W górnym oknie jest pijany poeta, wokół puste butelki, ktoś wciąga butelkę za pomocą sznura. Na dachu piją anioły.
	Chamsa **ok. 1540** **Szkic, złoto i srebro, pejzaż, rośliny i chmurki, detale, twarze, ramki.** Pasterz wieszający psa za to, że nie ochronił go przed wilkiem.

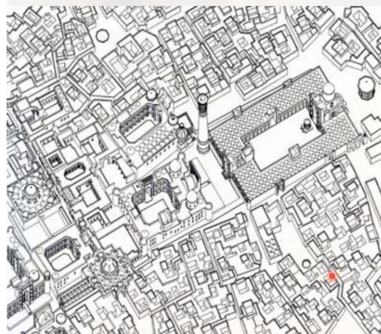
	***Haft ourang* Dżamiego** **1556–1565** Madżnun podsłuchującego odgłosy z obozowiska Lajli. Lajla w namiocie przy starszej kobiecie. Oprócz tego obozowisko, mnóstwo ludzi, zwierzęta, wielbłądy, półnagi, oszalały Madżnun.
	**Reza Abbasi** **ok. 1565–1635** ***Murakka* – album z miniaturami; zbiór pojedynczych kart z miniaturami i kaligrafią. Czołowym miniaturzystą na dworze Abbasa I był Reza Abbasi.**
	**Postaci lekko wygięte, gładkie, mało zindywidualizowane twarze.**

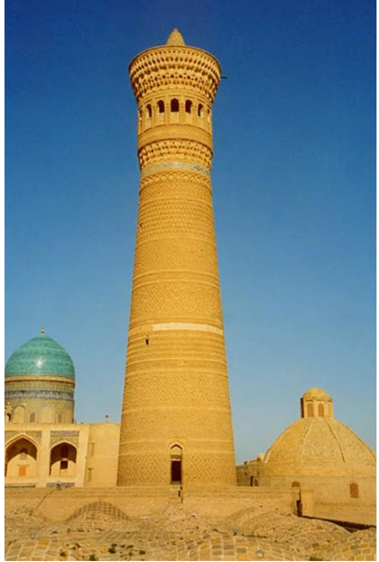
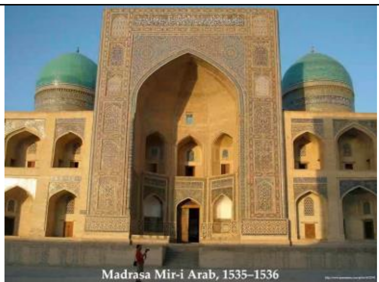
	
	*Kochankowie* **1630** **Centrum zainteresowania artystów jest nie tylko miniatura, ale i papier, bordiura, całość jest dziełem sztuki. Pojawia się tendencja do malowania pojedynczych miniatur, rozkwit miniatur portretowych, rozszerzenie tematyki o motywy europejskie tj. stroje.**
KOBIERCE	
	***ardabil*** **Nazwa kobierców pochodzących z Ardabilu** wiązanych z przędzy wełnianej na brązowym wątku i cośtam. 46 węzełków na cm2. Cały kobierzec to 25 mln. węzłów. **Ornament słoneczny, wokół medaliony i dwie lampy. 10 kolorów: czarny, 3 rodzaje niebieskiego, 2 rodzaje czerwonego, zielony, biały, żółty.**

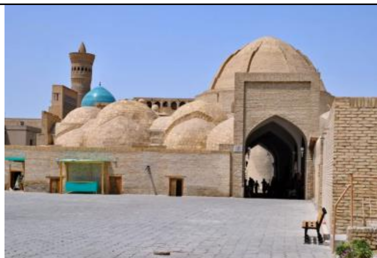
	
  	**Kobierzec ze scenami myśliwskimi.**
	Prawdopodobnie strop namiotu **Konie, zwierzęta, ludzie. Po prawej stronie muszkiet.**
	***Tapis polonais*** ***Polski dywan*. Ta nazwa odnosi się do kobierców wyrabianych gdzieś w XVI wieku w Persji, były wzbogacane o metalową nić. Często są wyblakłe, ale mają srebrne i złote cośtamowanie. Zazwyczaj mamy układ bordiur wokół prostokątnego pola.** **Nazwa wzięła się od jednego dywanu tego typu z**

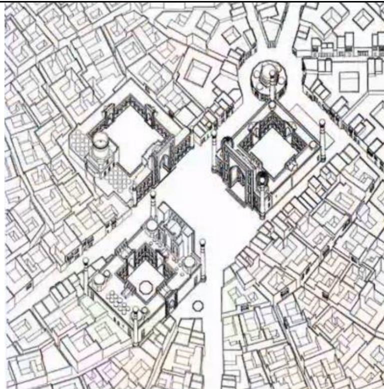
	**herbem księcia Czartoryskiego.**
	**Kobierzec z dzbanami** **Kilkanaście barw farbowanej wełny.**
	Dywan ogrodowy

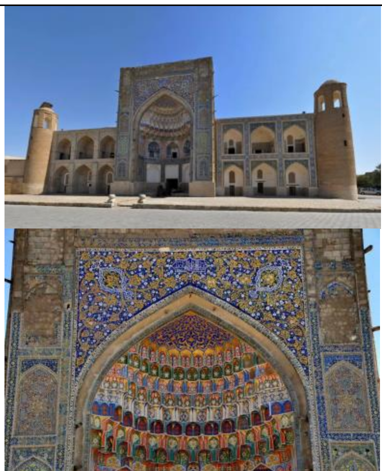
<table>
<tr><td colspan="2">METAL</td></tr>
<tr><td></td><td>Misa leczniczo-magiczna
Rytowanie. W całości pokryta koranicznymi inskrypcjami i poezją. Wlewało się w to wodę/piasek, stawiało igłę, kręciło i zadawało pytanie, a igła wskazywała odpowiedź. W kartuszach i wokół mamy przedstawienia różnych ciał niebieskich.</td></tr>
<tr><td colspan="2">ARCHITEKTURA I SZTUKA AZJI CENTRALNEJ ZA PANOWANIA SZEJBANIDÓW I ICH NASTĘPCÓW</td></tr>
<tr><td></td><td>Okres pomiędzy upadkiem Timurydów w Kieracie a protektoratem Rosyjskim w wieku XIX. Uzbekistan.
czarsu – bazar z częścią centralną, kopułą, pasaże i warsztaty.
W tym okresie Buchara przyćmiła Samarkandę. Neoczyngischanowskie odrodzenie. Ładnie, ale już było.</td></tr>
<tr><td>

</td><td>Buchara
</td></tr>
<tr><td></td><td>Pa-ji Kalan
Buchara, Uzbekistan
1514
U stóp wysokiego. Zrzucano z tego ludzi. Jeden z</td></tr>
</table>

  	**największych meczetów w Azji Centralnej. Cztery ejwany z pisztakami, dziedziniec** o wymiarach 70x40**. Technika *banna*. Tak jak u Timurydów, tylko uboższe. Kopuła z madrasy na wysokim tamburze.**
	*Madrasa Mir-i Arab* 1535–1536 **Dwie kondygnacje, pięknie zdobiony pisztak, ejwan prowadzący do wnętrza, bardzo wysokie tambury i przykryte szkliwem dwie kopuły** (jedna nad salą wykładową, druga nad grobowcem)**.**
	Cztery ogrody Abu Bakra Ahmada syna Sama *Czar Bakr* 1559–1569 **Po prawej madrasa, dalej meczet i brama wyjazdowa, po lewej hamasa, meczet. Dużo nawiązań do architektury timurydzkiej; nie ma większości dekoracji. Na tamburze kaligrafia w dukcie kufi.**

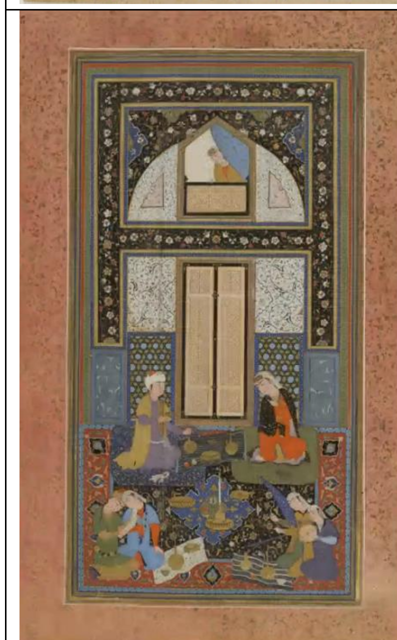
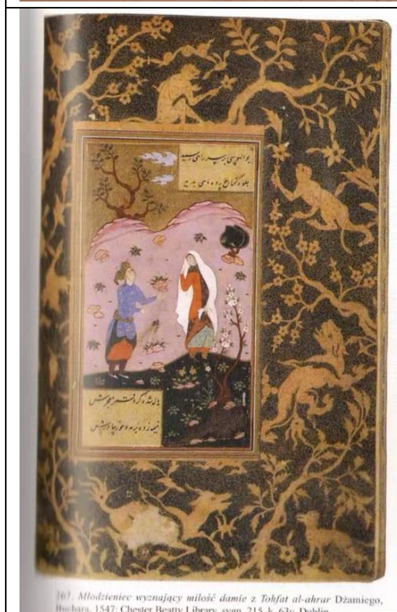
  	
	***Tak-e Zargaran*** **XVI w.** *Kopuła złotników*. Wbrew nazwie nie sprzedawano tam złota, ale tkaniny.
 	***Madrasa Kul Baby Kukaltasza*** **1564**

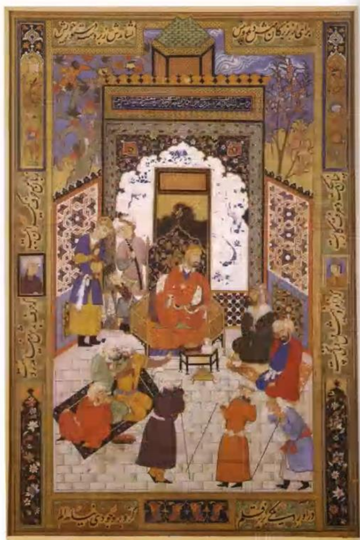
  	***Lab-i Hauz*** **w Bucharze** **Uzbekistan** **1620** ***Nad basenem*****. Dwa antytetycznie ustawione Simiorgi zdobiące pisztak. Dwukondygnacyjna budowla.**
 	***Rygistan*** **Samarkanda, Uzbekistan**
	***Madrasa Szirdar*** **1616–1636** **Technika *banna*, wysokie tambury, żebrowane kopuły, pięknie zdobiony pisztak, dekoracja pisztaku z lwem atakującym gazelę.**

	
 	*Tila Kari* **1646–1660** ***Złota madrasa*. W centralnej części mihrab, złocony mukarnas.**
	***Madrasa Abd al-Aziza* w Bucharze** **Uzbekistan** **1651** **Dużo płytek okładzinowych na mukarnasie.**

<table>
<tr><td colspan="2">SZTUKA
Najważniejszą gałęzią jest sztuka książki i rękopisy naśladujące Timurydów. Gorsza jakość wykonania. Najbardziej wysublimowany styl powstał w Bucharze.</td></tr>
<tr><td></td><td>nastalik (talik, farisi)

Małe litery, pod kątem.</td></tr>
<tr><td></td><td>Kaligrafia Mir Alego, napis w dukcie nastalik, roślinne dekoracje na bordiurze.</td></tr>
<tr><td></td><td>thuluth – haczyki;
naskh – podstawowy;
nastaliq – mały, pod kątem, perski;
kufic – bez kropek, gruby;
maghribi – okrągłe dolne partie liter.</td></tr>
</table>

	***Mehr i Mosztori*** **1523** **Poemat mistyczny w formie dwuwierszy w dukcie nastalik.** Scena polowania, walka Mehra podczas polowania na lwa. **Nawiązanie do stylu herackiego, zaokrąglone postacie, frontalne przedstawienie budowli. Sceny klasyczne – łowy, biesiada, nokturn** (scena nocna)**, w madrasie. Bardziej ograniczona paleta barw.**
	***Haft Manzar*** **Hatefiego** **1538** ***Siedem oblicz*. Kaligrafował to Mir Ali. Ilustracja oderwana od tekstu.** Bahram Gur i księżniczka w czarnym pawilonie. **Diademy** (na głowie księżniczki i paniach grających na instrumentach)**. Piękne marginesy zdobione złotem.**
	***Dar Szlachetnego*** **Młodzieniec** (po lewej) **wyznający miłość. Dukt nastalik. Na marginesie małpy, zwierzęta, stwory, roślinność.**



266. *Scena dworska z Bostanu* Sadiego, Buchara, 1616; Chester Beatty Library.

Władca na tronie. Wszystko schematyczne, zgodne z kanonem reakcje i zachowania ludzi z dworu, nagromadzenie elementów, dużo ozdobników. Tło znane od czasów Ilhanidów, chińskie chmury, wysoki horyzont, architektura.

OGRODY MUZUŁMAŃSKIE

To jest podobieństwo Ogrodu, który został obiecany bogobojnym: będą w nim strumyki wody nie ulegającej zepsuciu i strumyki mleka, którego smak się nie zmienia, i strumyki wina – rozkosz dla popijających, i strumyki oczyszczonego miodu. I będą tam dla nich wszelkiego rodzaju owoce; i przebaczenie od ich Pana.

Koran 47:15

Będą wśród drzew lotosu bez cierni
I akacji obwieszonych owocami,
I wydłużającego się cienia,
I wody płynącej,
I owoców obitych.

Koran 56:26–32

A tych, którzy uwierzyli i czynili dobro, wprowadzamy do Ogrodów; gdzie w dole płyną strumyki. Będą oni tam przebywać na wieki, nieśmiertelni. Będą tam mieli małżonki bez skazy. I wprowadzimy ich do cienia cienistego.

Koran 4:57

Lecz dla tych, którzy się boją swego Pana, będą wysokie pokoje; na nimi będą zbudowane inne pokoje, a dołem popłyną strumyki, zgodnie z obietnicą Boga; Bóg nie sprzeniewierza się Swojej obietnicy!

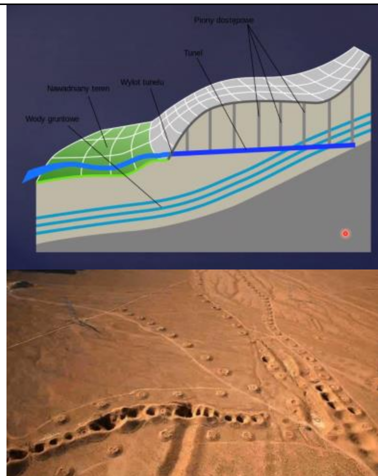
<table>
<tr><td colspan="2">

Koran 39:20

I grupami będą poprowadzeni ci, którzy się bali swego Pana, do Ogrodu. A kiedy tam przybędą, otworzą się jego bramy i powiedzą im jego strażnicy: „Pokój wam! Byliście dobrymi, wejdźcie więc do niego, by przebywać na wieki!”

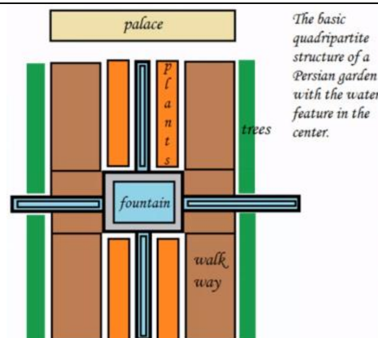
Koran 39:73

</td></tr>
<tr><td>





</td><td></td></tr>
<tr><td>



</td><td>

***Generalife*, Grenada**

Oryginalna forma ogrodu wielokrotnie się zmieniała.

</td></tr>
<tr><td>



</td><td>

czahar bag

Mamy ogród podzielony przy pomocy kanałów na cztery części. Tym sposobem mamy cztery ogrody. Mamy architekturę ogrodową (plants)**, pawilony. Roślinność różni się zależnie od części świata muzułmańskiego.**

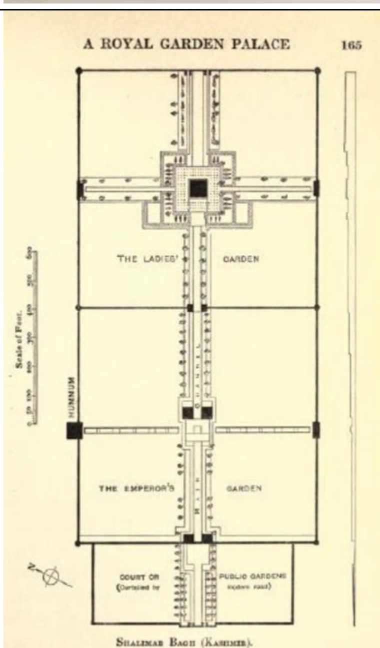
</td></tr>
<tr><td>

Naksz-e Dżahan, 1590–1595

</td><td>

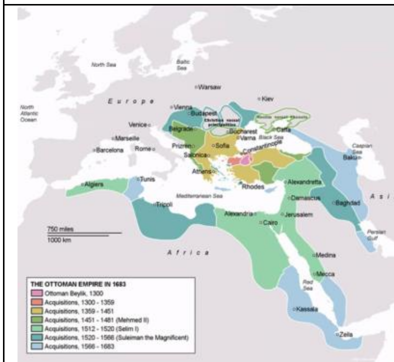
***Czahar bag* nie musi być podzielony tylko na cztery – później części mogą być dzielone dalej. Muzułmańskie ogrody są bardzo symetryczne.**

</td></tr>
</table>

	**Kobierzec ogrodowy, który swoją dekoracją nawiązuje do ogrodów. Mamy *czahar bag,* doskonale zachowane kolory, przedstawienia zwierząt, ryb i innych zwierząt pływających w wodzie.** Odkryto go w zaplombowanej sali maharadży Dżampuru. **Wokół ryby, żółwie, stwory chińskie, kaczki, cyprysy, platany, drzewa owocowe, palmy, lilie, goździki, róże, bażanty karmiące małe.**
	
	**Uważa się, że najlepsze ogrody muzułmańskie budowali Mogołowie, którzy zakładali ogrody m.in. w Kaszmirze. Są doskonale wpasowane w krajobraz – wysokie góry, jezioro Dal.** Zbudowany przez Czachangira dla żony Murdżahan. **Zachwyca przez wykorzystanie terenu.**

	
 	*Park Al-Azhar* **Kair, Egipt** **2005** Miłość do ogrodów/parków jest wciąż widoczna w świecie muzułmańskim. **Park Al-Azhar to park zbudowany w centrum Kairu, niedaleko znajduje się Stary Kair.**
   	*Miracle Garden* **Dubai** **2013**

<table>
<tr><th colspan="2">ARCHITEKTURA OSMANÓW (PO 1453)</th></tr>
<tr><td>



</td><td></td></tr>
<tr><td>





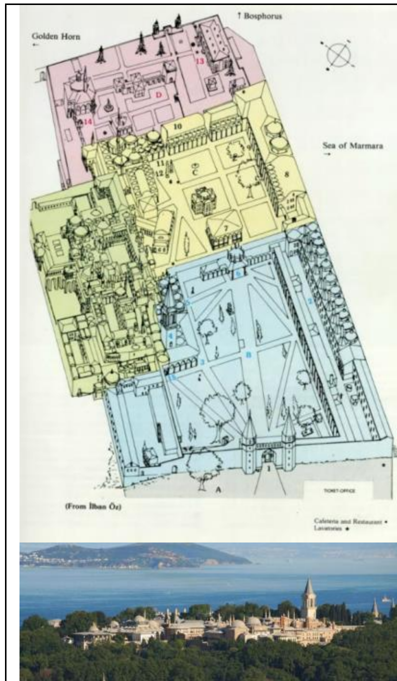
</td><td>

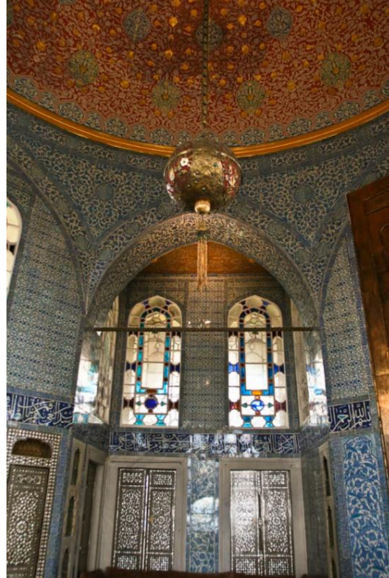
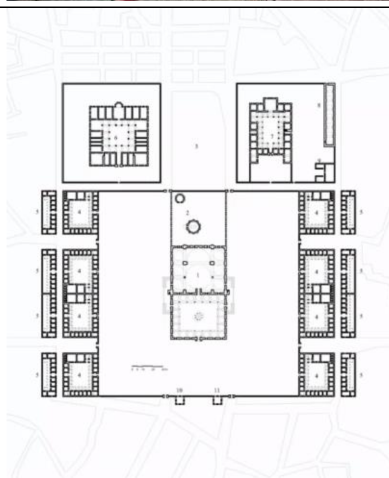
Hagia Sophia

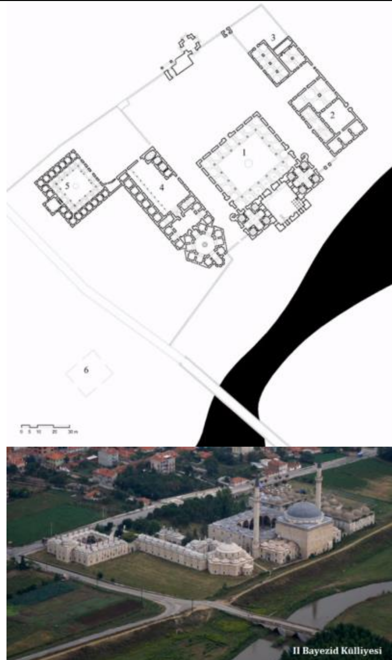
Inspiracja bizantyjska zmieniona w meczet w roku 1453, później zmieniona na muzeum (1935) i znowu na meczet (2020). **Jest to odwieczny punkt odniesienia dla wszystkich architektów osmańskich.**

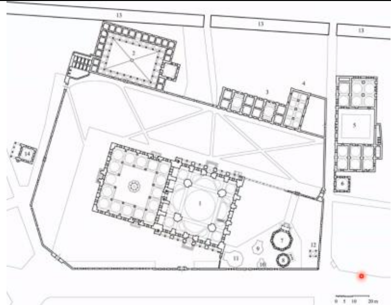
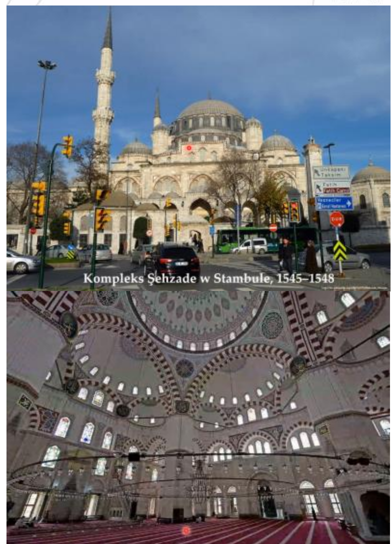
Przysadziste formy, bardzo ciemno, wrażenie ponurości.

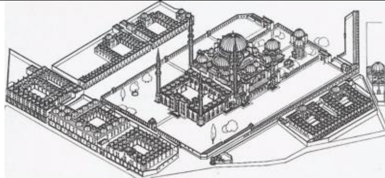
</td></tr>
<tr><td colspan="2">Mehmed II lubił budować pałace.</td></tr>
</table>

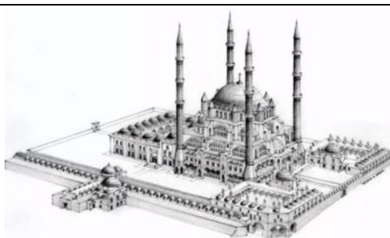
	***Pałac Topkapy* w Stambule** **Powstawał od II połowy XV wieku na cyplu z widokiem na dwa morza i dwa kontynenty.** Jest to budowla, której budowa zajęła 10 lat. **Później był wielokrotnie rozbudowywany i zmieniany, więc pod względem stylistycznym panuje absolutny eklektyzm. Był to pałac i siedziba administracyjna.** **Im głębszy dziedziniec tym bardziej prywatny. Mamy kuchnie, harem.**
	**Cinili Kuszk** **1472** **Trzy pawilony w różnych stylach: osmański, perski i bizantyjski. Miał być też włoski, ale nie powstał. Przetrwał tylko pawilon perski.** **Ejwan, *talar*** (weranda)**.**
	***Brama Bab us-Salam***

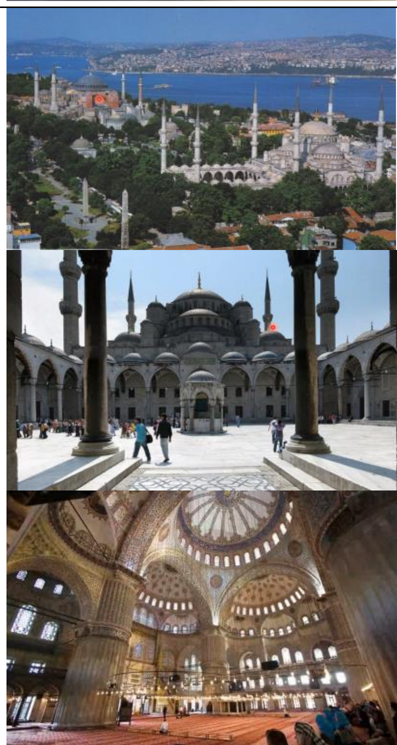
 	**Taras ze złotym pawilonem** **Widok na złoty róg, obok Bagdad Kuszk. Słynie z dekoracji z płytek z Izniku.**
	**Sala imperialna z tronem** **Styl bardziej europejski niż osmański.**
	***Kompleks Mehmeda Fatiha*** **1463–1471** **Oprócz meczetu w centralnej części mamy mauzoleum Mehmeda i jego żony. Ogrody, madrasy** (4)**, szpital** (7)**, miejsce dla gości** (8)**, karawanseraj** (9)**, szkoła podstawowa** (10)**. W centrum sali modlitw duża kopuła oparta na półkopułach, kaskada kopuł (charakterystyczny element architektury osmańskiej), ołówkowe minarety.**

 	
 	***Kompleks Bajazyda II*** **Ejadyrne, Turcja** **1484–1488** **Meczet** (1)**, kuchnia** (2)**, magazyn** (3)**, szkoła + szpital** (4)**, madrasa** (5)**, łaźnia** (6)**.** **Brak kaskad kopuł.**
 	**Meczet** **Centralna kopuła oparta na półkopułach, które pozwalają przenieść ciężar na boki. Dziedziniec, arkady, sala modlitw.** **Połączenia różnych elementów architektonicznych – dwukondygnacyjna fasada.**

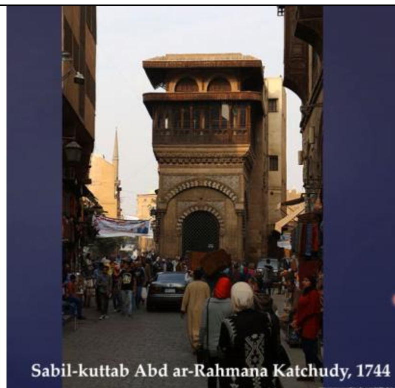
	**Sinan (ca 1489–1588)** **Jest najsłynniejszym architektem osmańskim i najważniejszą postacią dla architektury osmańskiej. Był w devshirme. Szybko doceniono jego talent w kwestii budowania i zrobił karierę na polu architektury. Szybko został szefem sułtańskiej pracowni architektonicznej.** W 1525 roku pracowało tam 13 muzułmanów, a po jego śmierci w 1604 23 muzułmanów i 16 chrześcijan, co pokazywało, jak doceniono oddziaływanie architektury na ludzi.
 	***Kompleks Szehzade*** **w Stambule** **Turcja** **1545–1548** **Pierwsza wielka budowla Sinana.** Jeździł na wyprawy wojenne, gdzie uczył się architektury. **Kompleks z dziedzińcem, madrasa** (2), **pokoje dla gości, szkoła podstawowa.** **Duża kopuła na dużej liczbie filarów.** Chodziło o zmniejszenie ich masywności poprzez modyfikację kształtu. Przypory zewnętrzne maskowano ścianami zewnętrznymi, żeby wszystko nie było ciężkie i przysadziste, a jednocześnie przenoszono ciężar na zewnątrz, żeby główna sala była przestrzenna. **Jest jasno ze względu na stosunkowo dużą ilość okien.**
	Sinan dużo podróżował i budował budowle poza Stambułem. Nie zbudował Kopuły na Skale. Nie wiem po co był ten obrazek bo się wyłączyłem.

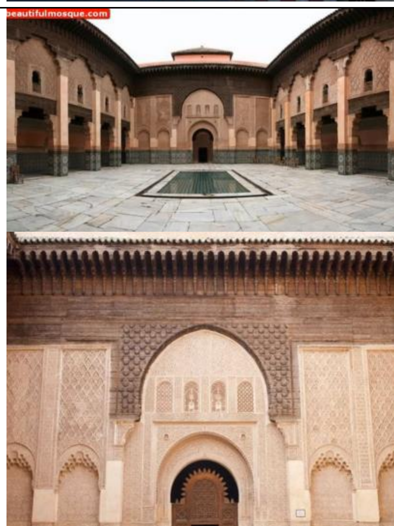
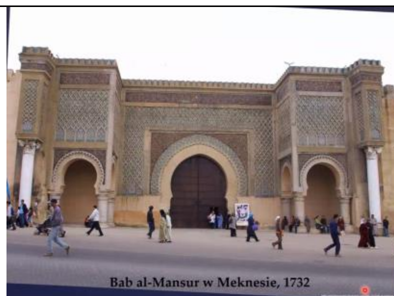
	*Kompleks Sulejmanija* **w Damaszku** **1554–1555** **Połączenia miejscowej architektury (ablaq) z osmańską (minarety, główna kopuła). Po bokach meczetu jadłodajnia, schronisko dla sufich.** Wszystko było dosyć małe w porównaniu z imperialnymi meczetami w Stambule.
	*Sulejmanije* **w Stambule** **Turcja** **1550–1557** **W kompleksie to, co zwykle. Najważniejszą częścią jest meczet ogrodzony parkanem. Mauzolea znajdujące się za salą modlitw. Jednocześnie jest sprawniej zaprojektowane i bardziej harmonijne.** **Ograniczona ornamentyka wewnątrz. Płytki malowane podszkliwnie.**
	*Meczet Rustema Paszy* **w Stambule** **Turcja** **1561–1562** **Znajduje się na bazarze egipskim. Płytki z Izniku.**

 	
   	***Selimije*** **w Edrine** **Turcja** **1568–1575** **Meczet uważany za szczyt twórczości Sinana i architektury w ogóle. Smukłe minarety, bardzo harmonijna bryła, gdzie mamy ogromną liczbę okien, które wpuszczają światło do środka. Podpory podtrzymujące kopuły są ukryte.** **Wrażenie przestrzeni, przestronności. W centrum miejsce do recytacji Koranu na 12. marmurowych kolumnach.**

	
	***Meczet Ahmeda I*** **(*Błękitny Meczet*)** **1609–1617**
	***Fontanna*** **(czeszme)** ***Ahmeda III*** **1728**

  	**Barok osmański** ***Nuruosmaniye*** **1748–1755** **Zaokrąglony dziedziniec. W kwestii samej bryły są minimalne różnice. Więcej elementów barokowych jest w środku. Minarety z kamiennymi iglicami zamiast płytek ołowiowych.** **Odejście od form tj. mukarnas i przejście do form zaczerpniętych z architektury europejskiej.**
	***Pałac Dolmabahcze*** **1843–1856** Łóżko, na którym umarł Ataturk.

	
 Meczet Sinana Paszy w Bulaku (Kair), 1571 	***Meczet Sinana Paszy*** **w Bulaku** **Kair, Egipt** **1571**
 Sabil-kuttab Abd ar-Rahmana Katchudy, 1744	***Sabil-kuttab Abd ar-Rahmana Katchudy*** **1744**
Meczet Muhammada Alego na Cytadeli, 1820–1857  	***Meczet Muhammada Alego na Cytadeli*** **1820–1857**

 	***Meczet Rybaków*** **w Algierze** **1661–1666** **Miał być dziedziniec i półkopuły, ale budowniczowie nie zrozumieli osmańskiego planu.**
	***Madrasa Ben Yusufa*** **w Marrakeszu** **1563–1565** **Az-zallidż, mozaiki z płytek.**
	***Fontanna w meczecie Al-Karawijjin*** **w Fezie** **1613–1624** **Łuki podkowiaste, zallidż, stiuki, drewno.**
	***Bab al-Mansur*** **w Meknesie** **1732** **Łuki podkowiaste, dekoracja stiukowa, krenelaż.**

SZTUKA OSMAŃSKA **Naruszono tradycyjną równowagę pomiędzy stylizacją a porządkiem realistycznym** (?).	
	***Ambasadorowie*, Hans Holbein Młodszy** **1533** Obraz słynie z ukrytej czaszki. **Muzułmański jest dywan. Kobierce nosiły nazwy od miejsc powstania** (np. perski ardabil) **lub nazwisk malarzy, którzy przedstawiali je na swoich dziełach.**
	**Kobierzec typu Holbein** **Anatolia** (które Holbein malował, stąd nazwa) **Duże oktagonalne wzory wpisane w kwadratowe koła, pseudoinskrypcja.**
	***Lotto*** ***XVI w.*** Św. Antonii po lewej. Nazwisko użyte jako nazwa kobierca. ***kilim* – tkanie dwustronne**
	***Uszak*** Nazwa własna miejscowości w Anatolii. ***Uszaki* słyną z wielkości, były ogromne.** Długość ponad 7 metrów. **Medaliony, rytmiczna równowaga motywów roślinnych i wici, symetria.**
	***Iznik**** ***od XV w.*** **Nazwa miejscowości niedaleko Stambułu gdzie od XV wieku wytwarzano ceramikę kwarcową** pokrywaną glazurą ołowiową**. Określana jest jako ceramika iznicka/z Izniku/Iznik. Półmisek, „pod względem technicznym jest**

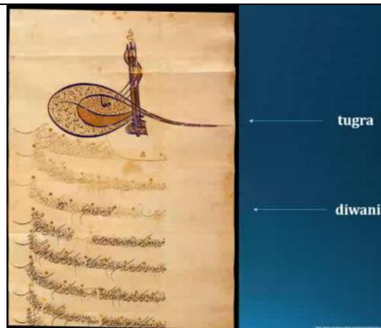
	wow”. Ciemna kolorystyka – biały i niebieski, bardzo wyraźne nawiązania do sztuki chińskiej. W kwestii dekoracji mamy połączenie osmańskiej (anatolijskiej) **arabeski** (rumi) **z chińskimi motywami (kwiaty** – lotosy, peonie**).**
Bejazyd II nie miał takich ciągot na zachód jak jego ojciec. **Był bardziej muzułmański. Sprzedał kolekcję sztuki figuralnej ojca żeby sfinansować swój meczet. Wspierał tradycyjne dziedziny sztuki islamu, m.in. kaligrafię.**	
	Hamdullah **Stambuł** **1491** **Słynny kaligraf. Stworzył 50 Koranów i setki pojedynczych plansz. Tekst w dukcie nashi. Bogato dekorowane bordiury, żywa kolorystyka, charakterystyczny styl rozciągania liter.**
	Sześcioboczna szafka na manuskrypt Koranu **Stambuł** **Wykonany z orzecha włoskiego inkrustowanego hebanem i kością słoniową. Inskrypcje, autorem jest Ahmad Ibn Hasan. Najstarszy zachowany osmański wyrób sznycerski.**
Sulejman	

	Ścienna dekoracja z płytek ceramicznych Mogły to być oddzielne półmiski/dzbany, ale także oddzielne iznickie płytki służące do dekorowania architektury – meczetów, pałaców. **Na dole przedstawienia figuralne jeleni, na kwiatach ptaki. Postrzępiona trzcina – *saz*. Zachwyca wykonaniem i kolorystyką – turkus, jasne kolory, doskonale gładkie, ciekawe połączenie. W centralnej części tulipan** (częsty motyw)**.** Obiekt znajduje się w pałacu, na co wskazują przedstawienia figuralne. **Na górze dekoracja ornamentalna.**
	Saz **Postrzępione długie liście. Trzcina, peonie** (kulki na otoku, krawędzi talerza)**, lotosy, tulipany. W centralnej części realistyczne przedstawienie figuralne ptaka, duży realizm. Wszystko jest monochromatyczne. Kontrast pomiędzy lustrem** (centrum) **i schematyczną dekoracją otoku.** Peonie przyszły z Chin.
	Jatagan Stambuł **Broń bez jelca. Rękojeść z kości słoniowej, inkrustacja złotem i kamieniami szlachetnymi, chińskie motywy – smok i feniks; rubiny, dużo złota.**
	Kaftan Bejazyda Za Rustema rozwinęła się rodzima produkcja luksusowych tkanin. ***Saz.***

	Półmisek z Izniku **Różne odcienie niebieskiego** (ciemnoniebieski, turkus)**, zielony.**
	Lampa w kształcie dzbana z Kopuły na Skale **Piękna dekoracja, inskrypcja koraniczna w dukcie thulth. Kolory niebiesko-zielone.**
	Lampa do kompleksu Sulejmanije **Iznik** **Nowy pigment z gliny ormiańskiej. Klasyczna ceramika iznicka – trzy kolory: niebieski, zielony, czerwony; tło często białe.**
	Talerz z Izniku **Klasyka. Motywy dekoracyjne to przeważnie kwiaty, *saz*, *styl czterech kwiatów*:** – **tulipan** – często pojawiający się w sztuce osmańskiej, do tego powiązana symbolika ze znaczeniem słowa لَالِه, które ma te same litery co الله, dlatego też tulipany uznawano za bliskie Bogu kwiaty**;** **– goździk;** **– hiacynt;**

	– róża/peonia. **Na otoku chińskie obłoki.**
Suleymanname Arifiego, 1558	***Suleymaname* Arifiego** **1558** Opowiada o Sulejmanie Wspaniałym. **Przetrwały 3 tomy z 5, papier prószony złotem, 69** (chyba) **ilustracji. Od innych miniatur odróżnia się po strojach.**
	Obrzezanie Bajazida i Szahangira, synów Sulejmana. Pałac Topkapy (elementy architektoniczne). **Złote tło** (timurydzkie)**, dużo architektury oddających realia, stroje z epoki.**
	Sulejman siedzi. **Chińskie chmury, timurydzkie złote tło, namioty nierealistyczne, płaskie.** Na dole słoń miażdżący więźnia, na słoniu kornak. Po prawej kolejni więźniowie. Niżej czarna rzeka.

	Fütuh al-Haramayn **Muhyi Lariego** **XVI w.** **Przewodnik dla pielgrzymów. Przedstawienie Mekki, każda z arkad rozjechana w inną stronę. Minarety do środka. Brak perspektywy.**
Za Murada III był szczyt skryptorium – miejsca, gdzie tworzono miniatury.	
	Szahname-i **Selim Han Lokmana** **1581** Po prawej u góry sułtan Selim II, który przyjmuje dary od safawidzkiego ambasadora Szankuli. **Postacie stoją na bardzo dużym kobiercu – *uszaku*.** Brak perspektywy. Postacie niosące dary – najpierw książki, w tym najsłynniejszy manuskrypt perski, *Szahname* Szaha XYZ.
	Kiteb siyer-i Nebi **Mustafy Darira** **ok. 1549** **Biografia Proroka w 6.** tomach, zachowały się 4. Powstawały za Murada III. **814 ilustracji, stosunkowo mało postaci, ale jak już są, to istotne.** **Scena narodzin Proroka. Muhammad z zasłoniętą twarzą, w ogniu. Obok trzy anioły i matka Proroka.**
	Po lewej: po prawej Muhammad, w nimbie, z zasłoniętą twarzą. Scena ścinania głowy Nadra Ibn al-Harifa, który przedrzeźniał Proroka i mówił, że zna lepsze historie (z Persji). Zostaje ścięty przez Alego (Zulfikar). Jeden z obserwujących zamyka oczy. Po prawej: Muhammad z armią w bitwie pod Uhud, klęska muzułmanów. Prorok na zielono.

<table>
<tr>
<td>


</td>
<td>diwani – dukt wyglądający jak żagle (ل ,ا). Od prawej rośnie ku górze, nie jest na linii prostej.

tugra – podpis sułtana, pewien monogram. Na górze tugra Sulejmana. Każdy sułtan ma swoją.</td>
</tr>
<tr>
<td colspan="2">Po 1610 roku dostrzegalne jest pogorszenie jakości ceramiki, wszystko jest bardziej ceramiczne, zamiast wzorów chińskich na otokach mamy nieokreślone wzory. Wszystko jest mniejsze, pojawiają się nowe motywy.</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Dekoracja otoka nawiązująca do chińskich obłoków.</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Talerz iznicki

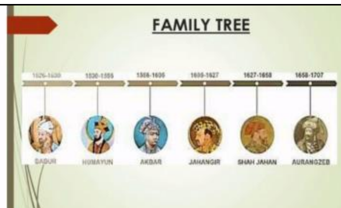
Przedstawienie osiołka.</td>
</tr>
<tr>
<td colspan="2">W XVII wieku mocno trzymała się kaligrafia, ale odchodzono od tworzenia całych manuskryptów, co było „dziko drogie”, na rzecz tworzenia poszczególnych kart, które później zbierano w albumy – muraqqa.</td>
</tr>
</table>

	***murakka* /*muraqqa* – albumy, w których znajdowały się poszczególne strony z inskrypcjami albo ilustracjami.**
	Fragment albumu. Na górze dukt thulth, na dole nashi.
	***ebru* – tradycyjna sztuka zdobienia papieru określana jako marmurkowanie**, ponieważ efekt przypomina fakturę marmuru**. Polega na tym, że na wodzie ze specjalnymi substancjami przy pomocy specjalnych urządzeń rozprowadza się farby tworząc wzory, które przypominają fakturę marmuru.** Wzór na powierzchni wody zostaje przeniesiony na papier. **Kaligrafia Hamdullaha.**
	***Jastyk*, poszewka na poduszkę** **Motywy kwiatowe – tulipan, *saz*, goździk.**

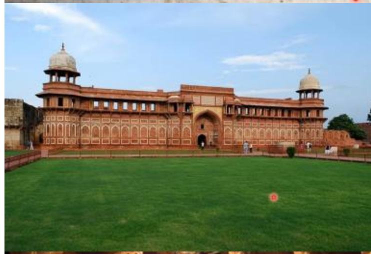
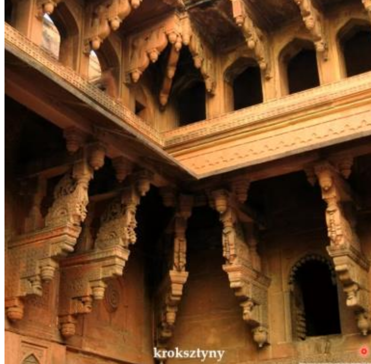
	**Dywanik modlitewny** Można go rozpoznać po wielkości. Dodatkowo **wzór w centralnej części nawiązujący do mihrabu.**
	**Namiot zdobyty pod Wiedniem**
	***Surname* Vehbiego** **1721** Za Ahmeda III odżyła sztuka książki. Księga obrzezania. Impreza z okazji obrzezania 4 synów. Akcja dzieje się w namiocie. **Dużo tkanin i postaci.**
	**Sztandar pielgrzymkowy z Maroka** **U góry inskrypcja, na dole Zulfikar.**

<table>
<tr><td></td><td>Weduta (przedstawienie miasta) Mekki

Po prawej Al-Ka’aba.</td></tr>
<tr><td></td><td>Manuskrypt Koranu
Mauretania
XVII wiek

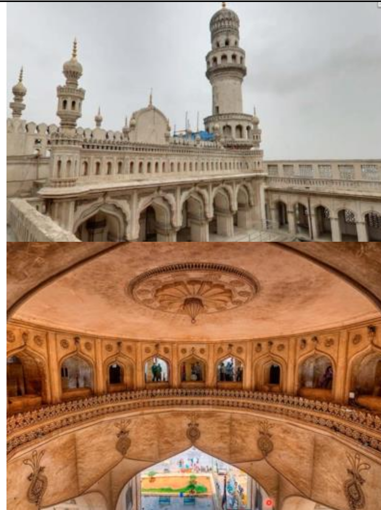
Dukt maghribi.</td></tr>
<tr><td colspan="2">ARCHITEKTURA MOGOLSKA (1526–1858)
Jedno z trzech wielkich Imperiów Prochu. Byli dynastią sunnicką. Spektakularne bogactwo, które ukazuje się w architekturze.</td></tr>
<tr><td>
</td><td>Babur jest założycielem.
Pod względem kulturowym jest pod dużym wpływem kultury perskiej, również w kwestii sztuki i architektury.
Humayun rządził z przerwą, w 1556 roku spadł ze schodów w bibliotece i umarł, ponieważ usłyszał wezwanie do modlitwy i runął na kolana.
Akbar miał pomysły na stworzenie społeczeństwa indyjskiego bez podziałów religijnych między hinduistami a muzułmanami itd. Wziął za żonę hinduistkę. Jest o nim film na Netfliksie.
Jahangir
Shah-Jahan chciał stworzyć sunnickie imperium w Azji Centralnej. Zbudował Taj Mahal.
Aurangzeb. Po jego śmierci wzrosła władza wielmożów; wpływy brytyjskie.
Zostało bardzo dużo architektury mogolskiej. Jest spektakularna – w ten sposób kreowano wizerunek dynastii; działalność PR-owa przy pomocy architektury. Charakterystyczny czerwony piaskowiec, biały marmur,</td></tr>
</table>

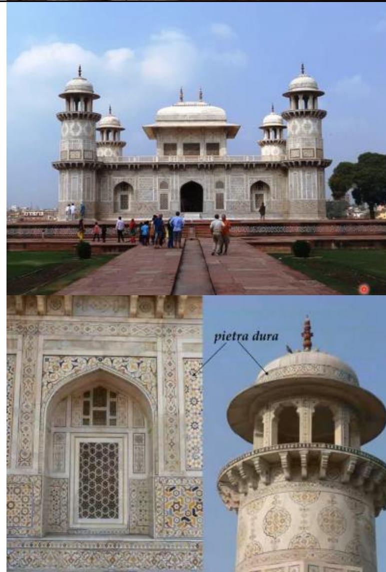
	cebulaste kopuły, rampy, podesty, ogrody, forty.
	Ogrody Babura w Kabulu **Afganistan** **1528** Babur wspomina o tym w swoich pamiętnikach – kochał ogrody (późniejsi władcy również). **Wprowadzenie perskiego ogrodu – *char bagu*** (*ciar bagu*) **jest zasługą Babura.**
HUMAJUN	
	Meczet Kila-e Kuhna w Delhi **Indie** **1540–1545** **Uważany jest za ogniwo pomiędzy architekturą sułtanatów a architekturą mogolską. Zachowała się sala modlitw o jednej nawie poprzecznej, czerwony piaskowiec inkrustowany białym marmurem, krenelaż, wysunięte balkony, gzymsy.** *krokszty*ny **– element podtrzymujący gzyms/belki.**
	Grobowiec Šer Šaha Suriego w Sasaramie **Indie** **1538–1545** **Trzykondygnacyjna budowla na planie ośmiokąta, kopuły, wysokie tarasowe podejście, *ćhatri*. Znajduje się na sztucznym jeziorze. Zbudowany z piaskowca, nie czerwonego, pomalowanego. Jest to jeden z serii grobowców.**
	Grobowiec Humajuna w Delhi **Indie** **1562–1572** **Grobowiec Humajuna jest pierwszym tego typu i wszystkie kolejne są nim inspirowane. Mamy grobowiec**

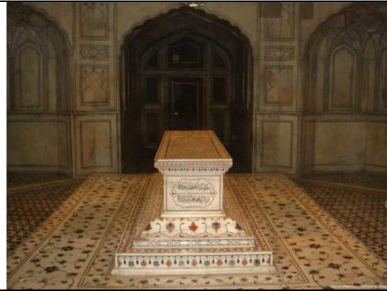
	**w centrum ogrodu; połączenie grobowca z ogrodem.** 36 rabat. ***Haśt bihiśt*****, przejęta koncepcja ogrodu perskiego,** *osiem rajów*. **W środku podest, w samym centrum grobowiec**, w którym znajduje się 56 sal grobowych i 100 nagrobków**. Czerwony piaskowiec i biały marmur.** **Dużo wpływów timurydzkich – podwójne, cebulaste kopuły, wysoki tambur, monumentalizm.** **Typowo indyjska jest platforma/podest, *ćhatri*.**
AKBAR	
	**Czerwony Fort w Agrze** **Indie** **1565** Agra zwana jest Akbarabadem. **Architektura z jednej strony obronna, nad rzeką Jamuną. Fosa, mury, dwie bramy** (Amar Singh i Dalijska)**, dwa pałace** (Jahangira i Akbara) **– najstarsze istniejące mogolskie pałace.** **Czerwony piaskowiec i biały marmur, *ćhatri*, blendy, rzeźbione i dekorowane krokszytny.**
	**Fatehpur Sikri** **Indie** **1571–1579** Miasto pałacowe stworzone przez Akbara jako stolica. Wcześniej była to pustelnia sufickiego szejkha (po lewej na dziedzińcu meczetu). Akbar porzucił to miasto, nie wiadomo do końca dlaczego. Kompleks jest nieregularny, ma

	3x1 km. **Karawanseraje, mennica, bazary, meczet z piękną bramą Buland Darwaza.** Nieznane są przeznaczenia wielu budynków.
	Dżama' masdżid **Meczet kongregacyjny, jeden z największych w Indiach. Arkadowe portyki, ejwan przy sali modlitw, w tle kopuły, blanki, *ćhatri*. Połączenie różnych elementów architektury perskiej** (ejwan z pisztakiem)**, wszystko przykryte elementami indyjskimi.** Meczet określany jest jako *Dżama' masdżid*.
	Buland Darwaza *Strzelista brama.* Ma 34 metry. Akbar upamiętnił nią zwycięstwo nad Gudźaratem.
	Grobowiec Salima Ćiśtiego **1573–1574** **Biały marmur. W środku znajdują się kratki –** ***dżali*. **Od maszrabijji różnią się tym, że są z kamienia, **z marmuru.**
Część pałacowa, wiele dziedzińców	

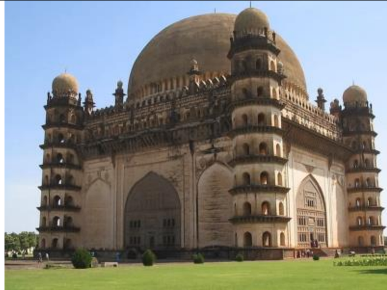
	Anup Talau *Niezrównana sadzawka*. **Basen z drewnianą platformą.** W 1579 roku Akbar miał wypełnić ją monetami jako gest hojności wobec ubogich.
	Diwan-e Khas **Dwukondygnacyjny pawilon prywatny zakończony *ćhatri*, kroksztyny podtrzymujące balkony i gzyms.** W środku filar z xyz konstrukcją.
	Pańć Mahal 5 kondygnacji, 196 kolumn.
XYZ. Rządzili tam Kutćpachowie.	
	Ćar Minar w Hajdarabadzie **Indie** **1590–1591** *Cztery minarety*. **Jest na lekkim podeście. W każdej z czterech wież są schody, na dachu meczet.** Każdy minaret ma prawie 56 metrów wysokości. **Minarety z ocienionymi arkadami.** Na dole bóstwo Lakszmi. **W meczecie architektura mogolska z miejscowymi wpływami. Meczet jest nad sklepieniem.**

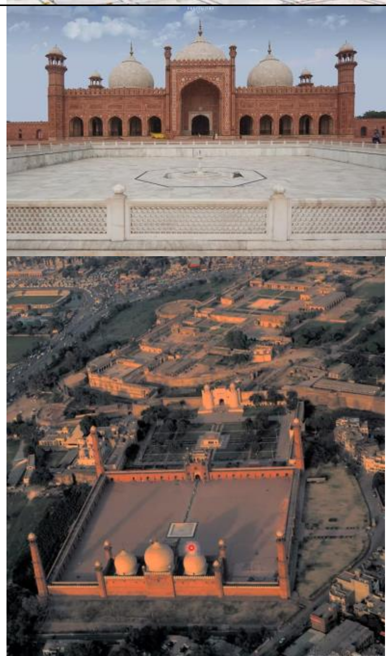
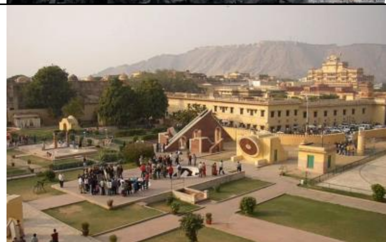
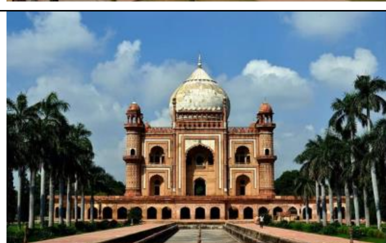
	
JAHANGIR Budował dużo prywatnych rzeczy. Zaczął od grobowca dla swojego ojca.	
  	**Grobowiec Akbara w Sikandrze** **Indie** **1605–1613** **Ogród, w ogrodzie grobowiec. Brama z wysokimi minaretami inkrustowanymi czerwonym i czarnym marmurem, w centrum grobowiec.** **W bramie** (zdjęcie 2.) **możliwe nawiązania do Buland Darwazy. Inkrustacja szarym i czarnym marmurem dająca kolorowy efekt.** **Na zdjęciu 3. główna część z grobowcem, trzy kondygnacje, *ćhatri*. Biała, wysoka konstrukcja w tle to cenotaf cesarza otoczony *dźali* z białego marmuru.** **W środku kolorowe stiuki na wzór perski. Cały grobowiec jest nietypowy – podesty, arkady, sztukaterie, pisztakowe portale; z drugiej dużo belkowania, filarów** (architektura indyjska)**.**

	
 	**Grobowiec Itimada ud-Dauli w Agrze** **Indie** **1622–1628** Itimad był wezyrem Jahangira, którego córka była jego najważniejszą żoną – kierowała budową grobowca swojego ojca. Itimad był przydomkiem. Budowla znajduje się na wschodnim brzegu Jamuny. **Pod względem formalnym – podest z czerwonego piaskowca, budynek z białego marmuru, *dźali*, kroksztyny, *ćhatri*.** **Technika *pietra dura* polegająca na tym, że twarde kamienie są przycięte i wklejane w dopasowane kształtem wgłębienia.**
SZAH-JAHAN Apogeum architektury mogolskiej w Indiach.	
	**Grobowiec Dżahangira w Lahaurze** **Pakistan** **1627–1634** Szah-Jahan zbudował ten grobowiec dla swojego ojca. **Ogród, grobowiec, wysokie minarety, cenotaf dekorowany *pietra dura*.**

	
    	**Tadź Mahal w Agrze** **Indie** **1631–1647** Stoi przy Jamunie. **Kompleks złożony z trzech głównych części. Po lewej ogród *Moonlight*, potem Tadź Mahal, ogród, kolejne groby, brama, bazary, karawanseraje. Tutaj grobowiec w innym układzie, nie w środku ogrodu.** Szah-Jahan zbudował to dla swojej żony, Mumtaz Mahal, która zmarła w wieku 38 lat podczas rodzenia 14. dziecka. Później Szah-Jahan został obalony przez swojego syna. Po śmierci został pochowany razem z żoną. **Tadź Mahal zbudowany jest z białego marmuru dekorowanego *pietra dura*. Całość wypełniona jest inskrypcjami koranicznymi.** **W środku lamperie z kwiatami, arabeskami, *pietra dura*, motywy kwiatowe zaczerpnięte z zielników, realistyczne przedstawienie.** **Grobowce z cenotafami dekorowane *pietra dura*.**

	Meczet Wazira Khana w Lahaurze **Pakistan** **1635** **Cztery minarety wokół dziedzińca, od strony qibli trzy kopuły z portalem. Na zdjęciu 2. brama z dwoma minaretami. Cegła dekorowana płytkami, stiukami, cecha charakterystyczna tego terenu.**
	Lal Kila (Czerwony Fort) w Delhi **Indie** **1639–1648** Dwa razy większy niż ten w Agrze. **Mury z czerwonego piaskowca, w środku biały marmur.**
	Diwan-e Khas Wewnątrz Lal Kila. Pawilon audiencji prywatnej. **Lambrekinowe łuki.**
	Nishat Bagh **Kaszmir** **1633** **Zbudowany przez Szah-Jahana. Ogrody były otoczone murami.**

	
	**Ogród Śalimar w Lahaurze** **Pakistan** **1643** Jest kilka ogrodów Śalimar. **Podesty z białego marmuru**, 16 hektarów**.**
	**Grobowiec Muhammada Adil Śaha w Bidźapurze** **Indie** **1656** Zwany *Golgumbad*, *Okrągła kopuła*. **Kopuła zewnętrzna, bardzo wytrzymała zaprawa pozwalająca utrzymać ogromny ciężar** (44 m)**, płatki lotosu u nasady kopuły. Elementy architektury mogolskiej i wpływy miejscowe.**
AURANGZEB Siedział głównie na Dekanie, mało budował w Delhi. Miał bardzo konserwatywne podejście w kwestii islamu, co sprawiło, że jest kontrowersyjną postacią.	
	**Meczet Perłowy w Czerwonym Forcie w Delhi** **Indie** **1662** *Meczet Perłowy* od bieli marmuru. **Łuki lambrekinowe,** ***petra dura*****, płaskorzeźbione w kamieniu ornamenty roślinne, motyw lilii.**

	
	**Meczet Badśahi w Lahaurze** **Pakistan** **1673–1674** **Czerwony piaskowiec, biały marmur, cebulaste kopuły, *ćhatri*, blanki. Nawiązania do Tadź Mahal i Humajuna** (forma trzykopułowa)**, inspiracja dla Meczetu w Abu Dhabi.** **Po skończeniu budowy tego meczetu był to największy meczet na świecie** (przez 330 lat, do poszerzenia Meczetu Proroka w Medynie)**.**
	**Dźantar Mantar w Dźajpurze** **Indie** **1734** 13 konstrukcji związanych z astronomią.
	**Grobowiec Safdardźanga w Delhi** **Indie** **1754** **Ostatni przykład tradycyjnego mogolskiego grobowca, kopuła z wysoką iglicą, cebulaste kopuły, ornamentyka kwiatowa; wszystko wtórne i słabej jakości.**

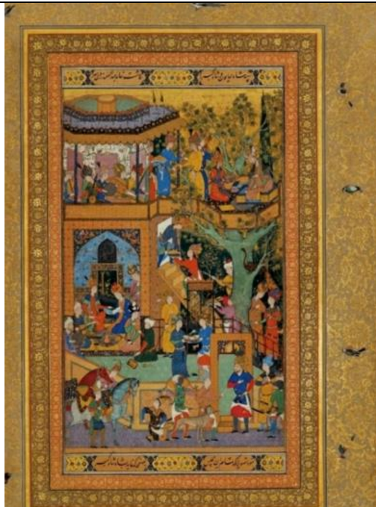
SZTUKA MOGOLSKA

Zachowała się duża liczba luksusowych przedmiotów, w większości do użytku świeckiego. **Mecenat mogolski dotyczył głównie ilustrowanych ksiąg, biżuterii, broni, tkanin i kobierców.** Dodatkowo władcy mogolscy kolekcjonowali dzieła swoich przodków. Sułtanowie często sami próbowali tworzyć.

Trzy główne tendencje: tradycja perska, tradycja rodzima (indyjska)**, wpływy europejskie** (szczególnie od XVI wieku, kiedy ryciny graficzne przybywały z Europy i były podziwiane w Indiach)**.**

Charakterystyczne cechy:

- **zainteresowanie portretem, dużo przedstawień pojedynczych ludzi, portrety pełnopostaciowe;**
- **znani są artyści; mniej anonimowych twórców;**
- **zauważalny realizm.**

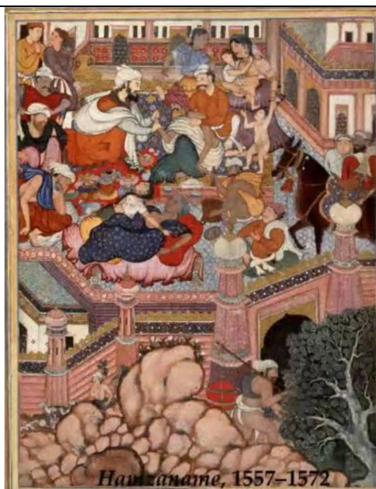


Młody Akbar pokazuje obrazek swojemu ojcu Humajunowi

lata 50. XVI w.

Nazwy późniejsze, nie oryginalne. **Po prawej stronie pawilon na drzewie, po prawej Humajun, po lewej Akbar wręczający mu swój obrazek. Perskie złote tło, wyraźne barwy, nagromadzenie postaci, główni bohaterowie nie są większi od pozostałych. Mogolskie stroje.**

Przedstawienie wydarzenia współczesnego autorowi. Autor podpisany jest na księdze trzymanej przez Akbara. **Przedstawienie życia dworskiego, powrót z polowania, śpiewy, tańce.**

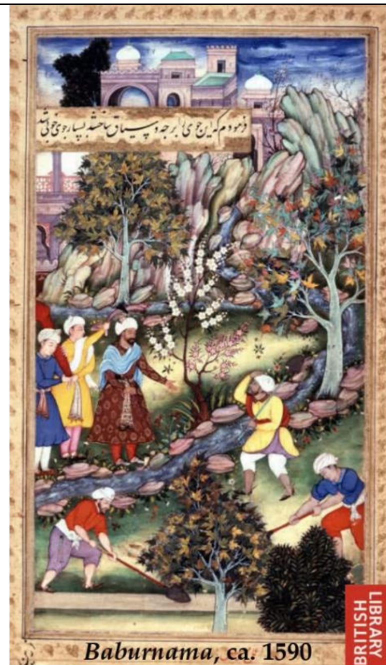
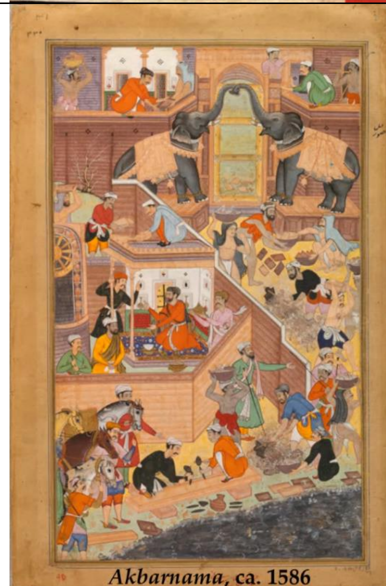


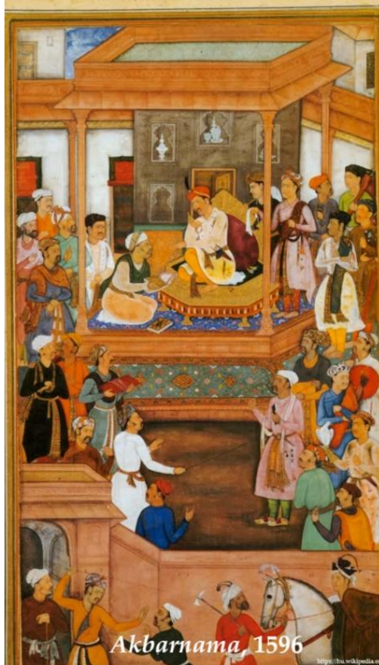
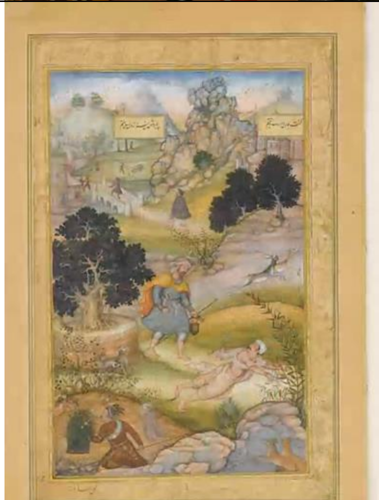
Hamzaname

1556–1572

Amir przebrany za lekarza leczącego czarnoksiężników na dziedzińcu. Hamza to wuj (chyba) Proroka, postać dosyć ciekawa w kwestii opisów początków islamu, walczył po stronie muzułmanów i miał różne przygody. Hamzaname miała 16 tomów. Malarze byli persami. Z 1400 miniatur zachowało się 150.

	Główny bohater jest większy niż pozostali, jest przebrany za lekarza i siedzi na dziedzińcu. Bada puls na ręce trzymanego człowieka. Wokół chorowici ludzie, matki z dziećmi, leżąca kobieta. **Dokładne elementy architektoniczne, czerwony piaskowiec.** **Przeładowanie treścią, chaos, dużo postaci przedstawionych z profilu** (dosyć częste w mogolskich miniaturach)**.**
Anwar-i suhajli Kaszifiego, 1570	***Anwar-i suhajli* Kaszifiego** **1570** *Światło Kanopusa* (najjaśniejszej gwiazdy w gwiazdozbiorze Kila). *Kalila wa-Dimna*. 27 miniatur. *Majmun, patriotyczna małpa, prowadzi niedźwiedzie do ich losu. Majmun the patriotic monkey lurs the bears to their faith.* **Przedstawione niedźwiedzie to wargacze leniwe.** **Bardzo realistycznie przedstawiony krajobraz, niebo, realistyczne przedstawienia zwierząt, drzew. Bardziej pastelowe i stonowane kolory. Krajobraz wychodzi za ramkę. Tekst w ramce w dukcie nastaliq.**
	Koran stworzony dla xyz. **Bardzo bogato zdobiony, dwa dukty – muhaqqaq i nashi.**

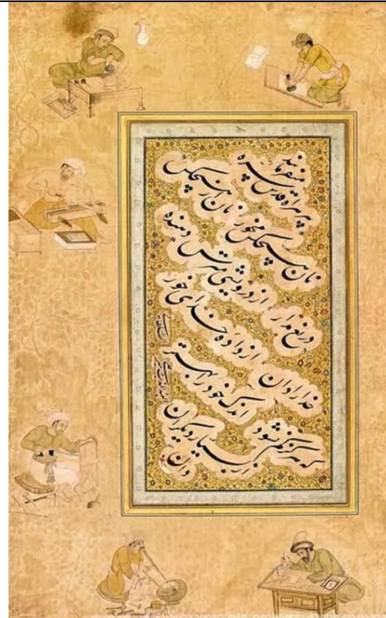
 	***Baburnama*** **ca. 1590** Wspomnienia spisane przez Babura, przetłumaczone na perski przez Mirza Abd ar-Rahima. 43 miniatury. *Babur obserwuje mężczyzn zmieniających bieg strumienia w Istalith tak, by płynął prosto*. **Władca stoi w centralnej części, mogolskie stroje, piękne tło, góry, drzewa, architektura (mniejsza i w perspektywie – wpływ europejski), wszystko bardzo realistyczne.**
 	***Akbarnama*** **ca.1586** Pierwsza kopia. Powstała za życia Akbara. Przedstawia budowę jednej ze stolic Akbara. **Na pierwszym planie woda, robotnicy, murarze przy pracy, budowa Bramy Słoni, po lewej prace wodne.** Taka kompozycja to od 6 do 10 tygodni pracy. Nie jest to praca jednej ręki.

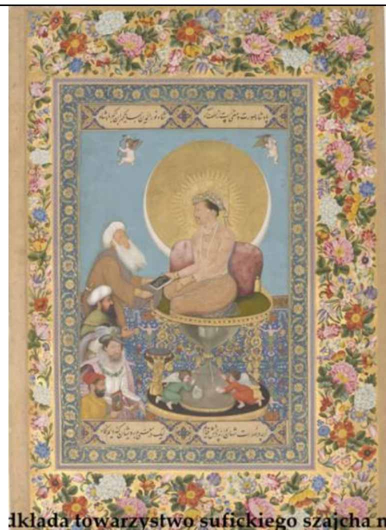
 *Akbarnama*, 1596	***Akbarnama*** **1596** Przejrzysta, bogata kolorystyka. *Abu l-Fazl przedstawiający pierwszą księgę Akbarname Akbarowi*. Pracę wykonywał Goward Chan. **Dosyć zindywidualizowane postacie, szczegółowe przedstawienie architektury.**
 *Chamsa* Dihlawiego, Lahaur, 1597–1598	***Chamsa* Dihlawiego** **Lahaur, Pakistan** **1597–1598** *Muzułmański pielgrzym pobiera lekcje pobożności od bramina, który płynie ku swojemu bóstwu*. **Subtelne linie, zróżnicowane barwy, zdobione marginesy, realizm.**
	**Złoty mohur Akbara** **1602** Moneta z Agry. Akbar wprowadził złote monety po stuletniej przerwie.

KOBIERCE

Nie jest to typowa sztuka Indii. Początki za Akbara.

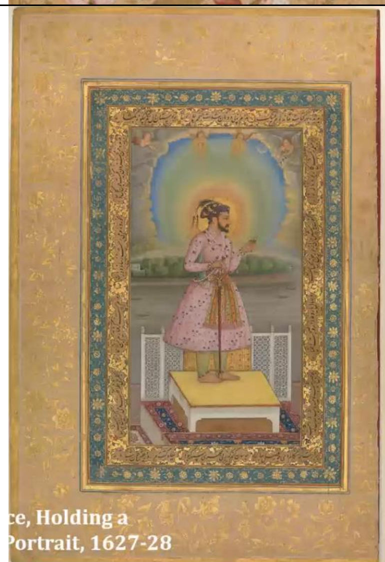
	**Lahaur, wełniane runo na bawełnianej osnowie** Jeden z pierwszych kobierców mogolskich. **Przedstawienie figuralne sześciogłowego ptaka, dziwne stwory, maska leoparda, głowa stwora o rybich oczach.**
	**Realistyczne przedstawienia ptaków (m.in. pawi).**
	***Ramajana*** **1597–1605** **Rama i Lakszman walczą z Tataką, demonem. Bardzo ostre kolory.**

<table>
<tr><td></td><td>Moda na zbieranie plansz i miniatur do albumów.

Kompozycja Mir Alego. Widzimy sześciu artystów pracujących nad książką, papierem, oprawą.</td></tr>
<tr><td colspan="2">**Po 1600 roku są coraz większe wpływy europejskie, więcej Anglików w Indiach.**</td></tr>
<tr><td>
</td><td>***Dżahangir przekłada towarzystwo sufickiego szajcha nad królów***
1615–1620

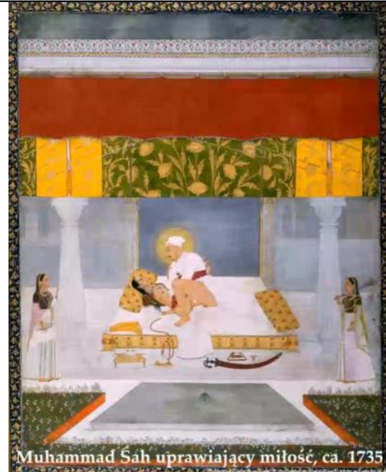
Typowe dla Indii przedstawienie z profilu. Władca siedzi na klepsydrze. Niżej *putta*, aniołki. Po lewej suficki szajch, poniżej przedstawienie (prawdopodobnie) **tureckiego sułtana, Jakuba I** (skopiowanego z innego obrazu)**, niżej możliwe że portrecista. Na marginesie realistyczne kwiaty, wokół głowy Dżahangira aureola.**</td></tr>
<tr><td>
</td><td>***Sułtan Ibrahim Adil Śah w fantastycznym pejzażu***
ca. 1610

Ubrany w pantalony, na tym muślinowa suknia. W ręce trzyma kastaniety. Wzorce mogolskie w połączeniu z miejscową tradycją.</td></tr>
</table>

Od 1628 roku powstawało mniej książek, ale na początku, za Sha […]	
 	***Śahdźahan trzymający egretę wysadzoną klejnotami*** **ca. 1645** **Portret sułtana z profilu, mnóstwo biżuterii na sobie. Wokół przedstawienia sług cesarza.**
 	***Szah Jahan na tarasie trzymający wisior ze swoim portretem*** **1627–1628** **Portret uważany za egzemplifikację panowania nad wszechświatem – stoi sam na środku tarasu, w tle *dźali*, zdobnie ubrany, w ręku trzyma wisior ze swoim portretem, wokół niego aureola w kolorach tęczy, nad tym *putta,* w tle najprawdopodobniej Jamuna. W środku laski jest broń.** **Miniatura typowa dla Mogołów – profil, portret, luksus.**
 	***Padśhaname*** **1656–1657** *Dźahangir żegnający Szah Jahana na początku kampanii bitewnej*. Życie Szah Jahana. Często są to sceny z życia dworu. **W centrum Dźahangir żegnający syna. Na płytach w tle realistyczne przedstawienia *pietra dura*.**

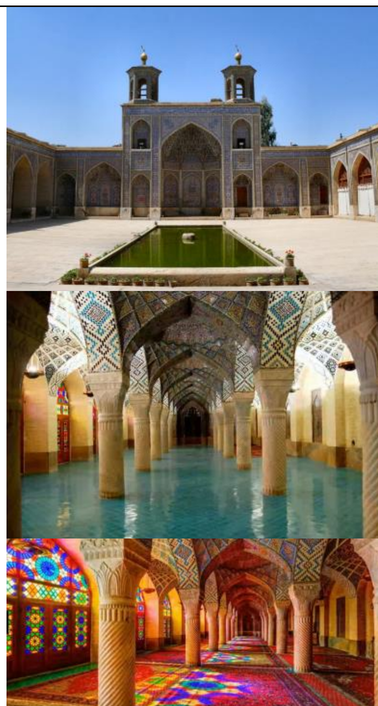
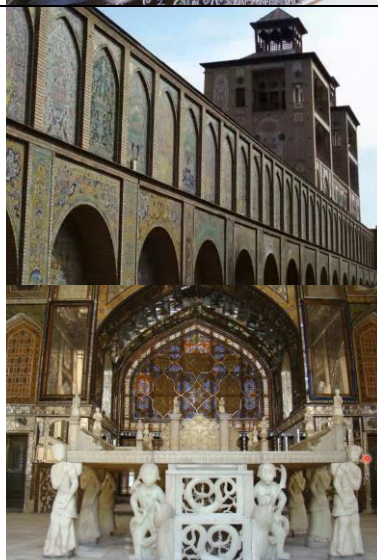
	**Czarka Szah Jahana** **Czarka z nefrytu w kształcie liścia z elementami zwierzęcymi** (zakończony głową kozła)**.**
	**Kobierzec modlitewny** **Wyrazista kolorystyka** (cecha mogolska), **wełniane runo na jedwabnej osnowie. Roślinne wzory zaczerpnięte z zielników.**
Aurangzeb	
	**Sztylet** **Kryształ kurski dekorowany rubinami, szmaragdami. Stal damasceńska. Uchwyt w formie głowy wielbłąda.**

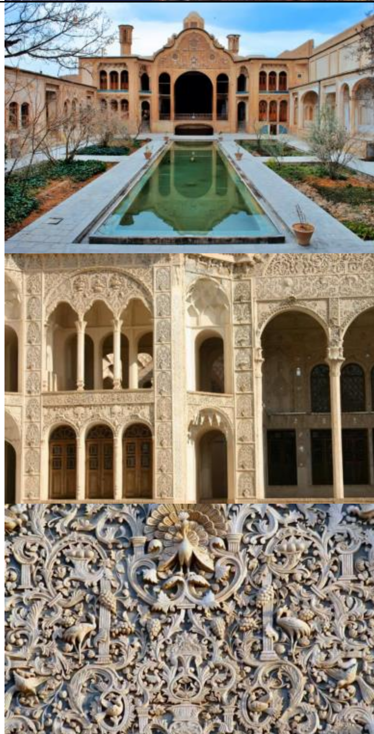
	Emalia komórkowa, *cloisonne* na złocie. Każdy element dekoracji jest otoczony drucikiem. Przyszło do Indii z Europy.
	Butla *hukka* **Butla do fajki wodnej. Technika *bidri* – czarny kolor, stop cynku z miedzią, cyną, ołowiem; potem inkrustowany złotem i srebrnem, na to pasta z chlorkiem amonowym, obróbka techniczna, usunięcie chlorku, po wypolerowaniu podstawa głęboko czarna; duży kontrast pomiędzy podstawą a inkrustacją.** **Dekoracja roślinna, cyprysy.**
	czints **Dekoracja drukowana na tkaninach. Wzory w większości roślinne na gładkim, przeważnie białym** (jasnym) **tle.**
	Skrzynia z Gudźaratu **Masa perłowa.**

	***Muhammad Śah uprawiający miłość*** **ca. 1735** **Główną postacią jest Muhammad Śah w czasie stosunku. Obok łóżka broń** (wszyscy na miniaturach są uzbrojeni)**.**
	**Portret przedstawiciela Kampanii Wschodnioindyjskiej** **Brak tła.**
ARCHITEKTURA INDII POD OKUPACJĄ BRYTYJSKĄ Indogotyk, rewiwalizm indosaraceński, gotyk wiktoriański.	
	**Dworzec Króla Śiwadźiego Ćatra Pati Śiwa Dźi w Mumbaju** **Indie** **1888** Dworzec Wiktorii. Powstał na upamiętnienie złotego jubileuszu królowej Wiktorii. **Połączenie elementów architektury europejskiej z indyjską i mongolską.**
	**Sąd Najwyższy w Madrasie** **Indie** **1892** **Przy wejściu łuk lambrekinowy, krenelaże, bulwiaste kopuły.**

	Hotel Taj Mahal Palace w Mumbaju **Indie**
	Royal Pavilion w Brighton **Anglia** **Eklektyzm.**
	Pałac Woroncowa w Ałupce **Krym** **Ejwan z inskrypcją, hasło Nasrydów.**
https://www.youtube.com/watch?v=eNSkhTmLO7s&ab_channel=SonyMusicIndiaVEVO	

SZTUKA I ARCHITEKTURA KADŻARÓW (1789–1925)	
	Sztuka Kadżarska uważana jest za mniej wykwintną/wysublimowaną, bardziej kiczowatą niż np. ta za czasów Safawidów. **Liczne nawiązania do Safawidów, duże wpływy europejskie (techniki i materiały; w malarstwie nie będzie miniatur a olej na płótnie).**

	**Meczet Nasir ol-Molk w Szirazie** **Iran** **1888** **Płytki okładzinowe, mukarnasy. Światło wpada przez witrażowe okna i robi kolory. W sztuce kadżarskiej będzie sporo różowego.**
	**Ogród Eram w Szirazie** **Iran** **Talar, sporo różu.**
	**Pałac Golestan w Teheranie** **Iran** Składa się z około 17 budynków. Na zdjęciu budowla związana ze słońcem. **Architektura jest bardzo kolorowa. Całe powierzchnie budynku pokryte kolorowymi płytkami.** **Marmurowy tron, za nim technika *ainekari*.** **Na zdjęciu 3. lustra, masa perłowa, dużo wpływów europejskich, żyrandole, styl miejscowy, przesyt.** Na zdjęciu 4. przebrane manekiny.

	**Na zdjęciu 5. mukarnas w *ainekari*.** Na zdjęciu 6. sala lustrzana (zdjęcie i obraz).
	**Dom Borujerdi w Kaszanie** **Iran** Dom dla żony Borudjerdiego, bogatego kupca. **Klasyczny ogród, *czahar bag*. Niezwykle zdobiony w stiuku, horror vacui.**

<table>
<tr><td></td><td></td></tr>
<tr><td>


</td><td>

Narenjestane Qavam

Sziraz

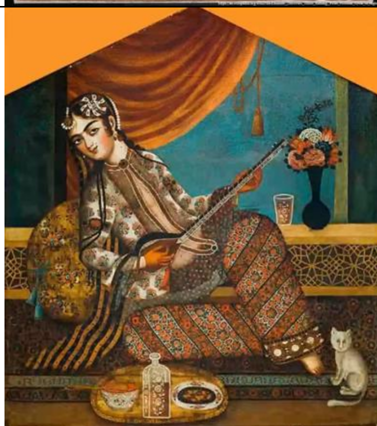
Domostwo połączone z ogrodem.</td></tr>
<tr><td colspan="2">

SZTUKA

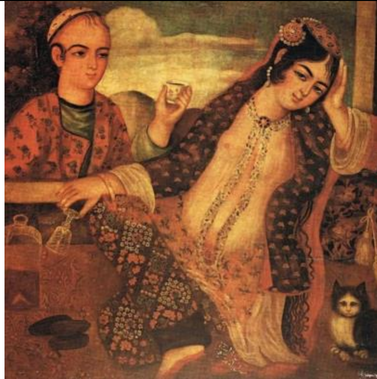
Obrazy władców.</td></tr>
<tr><td></td><td>

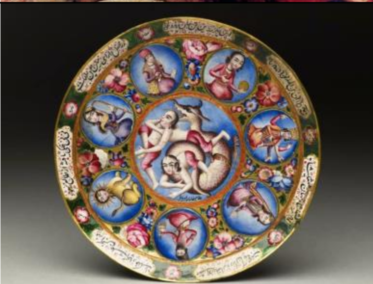
Obraz szacha kadżarskiego namalowany przez Mir Alego, **olej na płótnie**. Szach miał 1000 żon, 57 synów i 56 córek.

Duża ilość biżuterii, wąska talia. Obraz jest symbolem potęgi, męskości i bogactwa władcy. Tego typu przedstawienia szachów i książąt charakteryzują się długimi czarnymi brodami, silnym wzrokiem i bronią.</td></tr>
</table>

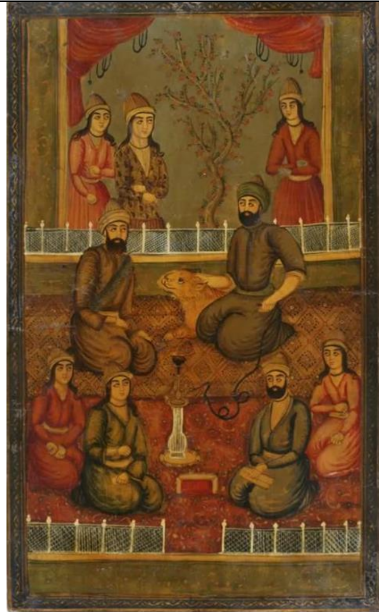
	**Akwarela na papierze. Początek XIX wieku. Zauważalne cechy formalne – broda, spojrzenie, biżuteria. Postacie nie stoją.**
	**Bardzo realistycznie przedstawione tło, martwa natura. Przedstawienia kobiety są raczej przedstawieniami idealnych kobiet niż konkretnymi kobietami. Idealna kobieta ma okrągłą twarz z monobrwią. Spódniczka tutu, peleryna podbita gronostajem. W sztuce kadżarskiej często brano elementy kultury europejskiej ale bez kontekstu.**
	***Szahname*** Hosrow spotyka kąpiącą się Sziri**. Przedstawienie kobiety: okrągła twarz, monobrew, delikatne oczy i usta, nienaturalny biust. Hosrow nie ma brody, bo jest młodzieńcem**, a młodzieńcy nie są przedstawiani z brodami. **Mało zindywidualizowane twarze.**
	**Długi, specyficzny dekolt. Gra na twarze, na rękach ma hennę.** Przedstawienie kota.

	**Wpływ europejski: wielka spódnica, welon.**
	
	

	
	**Emalia na metalu.** Para kochanków. Wspólne trzymanie kielicha jako symbol miłości, scena romantyczna.
	
	Przedstawienia znaków zodiaku, konstelacje.

	
	
	Klasyczny jeleń na rykowisku.
	Laka.

	**Laka na papier mâché.** Wszystko pociemniałe.
	
	

WSPÓŁCZESNA ARCHITEKTURA ISLAMU



Abraj al-Bait w Mekce

Arabia Saudyjska

2011

Gdzieś tam jest Al-Ka’aba. Kompleks to konglomerat siedmiu hoteli.



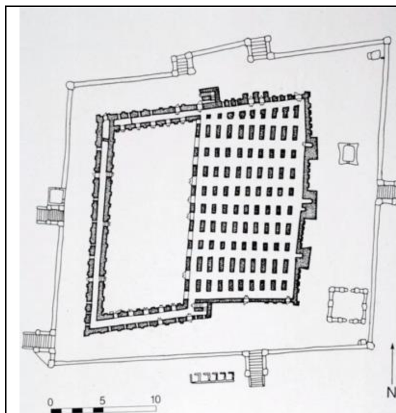
Burj Khalifa w Dubaju, 2009

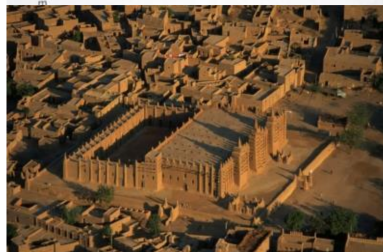
Burj Khalifa w Dubaju

Zjednoczone Emiraty Arabskie

2009

Najwyższy budynek świata.









Wielki Meczet w Dżenne

Mali

1907

TEN ZE WSPÓŁCZESNYCH TRZEBA ZNAĆ.

Dziedziniec, sala modlitw, gęste i grube filary, krzywy. Cegła suszona na słońcu. Stoi na platformie. Jest to największy wolnostojący budynek z cegły suszonej. W ściany powbijane jest drewno palmowe służące do dekoracji i utrzymania meczetu.





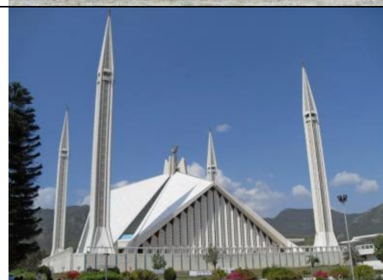
Meczet Hasana II w Casablance

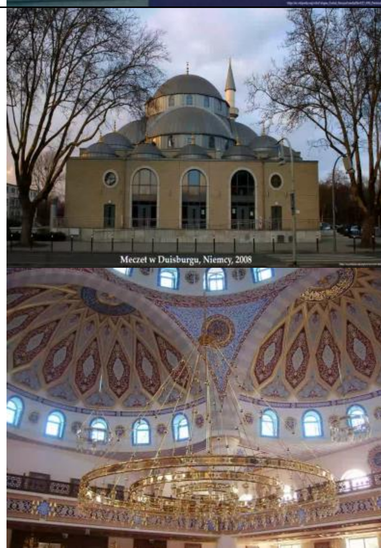
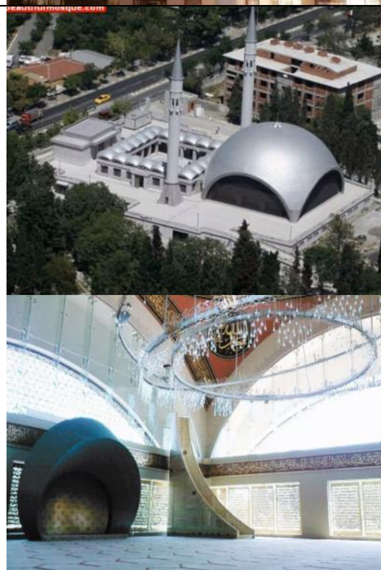
Maroko

1993

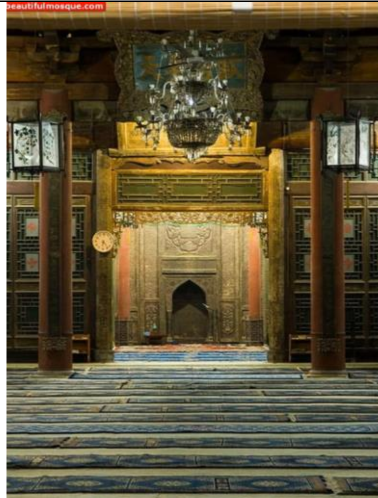
Był tu najwyższy minaret na świecie. 41 fontann, 13. największy meczet na świecie. Dach jest składany, waży 1100 ton, a jego otwieranie trwa 5 minut. **Nawiązania do klasycznej architektury tamtych terenów – minaret na planie kwadratu, ablaq.**

	
    	**Meczet szejka Zayeda w Abu Zabi** **Zjednoczone Emiraty Arabskie** **2007** **Duża inspiracja meczetami mogolskimi. Żyrandole zdobione kryształkami Swarovskiego. Dziedziniec z największą marmurową mozaiką na świecie.**
 	**Stalowy Meczet, As-Satwa** **Dubai**

	
 	**Meczet sułtana Omara Alego Saifuddina, Brunei**
 	**Kryształowy meczet w Kuala Terengganu** **Malezja** W większości szkło.
 	**Meczet króla Fajsala w Islamabadzie** **Pakistan** **1986** Największy meczet w Pakistanie. Architektem był Turek.

	**Meczet Nusrat Jahan w Kopenhadze** **Dania** **1967**
	**Meczet w Kolonii** **Niemcy** **2017**
	**Meczet w Duisburgu** **Niemcy** **2008**
	**Meczet Szakirin w Stambule** **Turcja** Meczet zaprojektowała kobieta.

	**Meczet Qolszarif w Kazaniu** **Rosja**
	**Meczet w Pawlodarze** **Kazachstan**
	**Meczet w Rijecie** **Chorwacja**
	**Meczet na Ochocie, Warszawa** **Polska**
	**Wielki Meczet w Xi'an** **Chiny**

	
	**Paradise has many gates**
MUZEA	
	**Museum für Islamische Kunst** **Berlin**
	**Louvre** **Paryż**
	**British Museum** **Londyn**
	**Victoria and Albert Museum** **Londyn**



Islam : art and architecture

CZĘŚĆ TEORETYCZNA

PÓŹNA SZTUKA MUZUŁMAŃSKA

Dziedzictwo późnej sztuki muzułmańskiej

Podboje kolonialne, które obejmują okres omawiany w tym rozdziale podręcznika, charakteryzują się kilkoma przełomowymi wydarzeniami, takimi jak wyprawa Napoleona do Egiptu w 1798 roku czy zajęcie Algierii przez Francję w 1832 roku. W innych regionach dominacja polityczna i gospodarcza Europejczyków postępowała bardziej stopniowo — na przykład w Indiach, gdzie zwycięstwo Roberta Clive'a pod Palasi w Bengalu w 1757 roku doprowadziło do umocnienia władzy Brytyjskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej i ostatecznie do narzucenia bezpośredniego zwierzchnictwa kolonialnego w 1858 roku.

Kolonializm poważnie ograniczył możliwości sprawowania tradycyjnego mecenatu nad sztuką i rzemiosłem. Kolonizatorzy często zawłaszczali tradycje artystyczne imperiów, takich jak państwo Wielkich Mogołów, dla własnych imperialnych celów. W Imperium Osmańskim sułtanowie formalnie zachowali władzę aż do XX wieku, jednak już od XVIII wieku byli

zmuszani przez europejskie mocarstwa do podpisywania nierównoprawnych umów kapitulacyjnych, a także do rezygnacji z kontroli nad niektórymi obszarami — przykładem może być Grecja, która ogłosiła niepodległość w 1822 roku. W Iranie, mimo rosnącego wpływu zachodnich technik artystycznych, takich jak litografia czy fotografia, pod patronatem szachów z dynastii Kadżarów tradycja irańskiej sztuki utrzymała się aż do XX wieku.

Odkrycie przez Zachód sztuki i architektury świata islamu, a także wpływ Zachodu na te dziedziny w XIX i XX wieku, integracja oraz zastępowanie lokalnych tradycji artystycznych i technik europejskimi — to kwestie złożone i wzajemnie powiązane, które w tym rozdziale można jedynie zasygnalizować. Wyłoniło się przy tym wiele zagadnień, które dopiero zaczęto badać, a które wymagają pełnego i niezależnego omówienia w osobnych pracach. Ujęcia i ilustracje zawarte w niniejszym rozdziale należy więc traktować jako możliwe kierunki dalszych badań.

Wpływ sztuki muzułmańskiej na Zachód

Pojęcie „tradycyjnej muzułmańskiej architektury i sztuki” — odnoszące się do stylów wywodzących się z VII-wiecznej Syrii i stopniowo obejmujących obszary od Oceanu Atlantyckiego po Ocean Indyjski — jest wytworem zachodniej myśli z przełomu XIX i XX wieku. Nie istnieją dowody, że jakikolwiek artysta czy mecenas wspomniany w poprzednich rozdziałach myślał o swojej twórczości jako „muzułmańskiej”. Terminy ogólne, takie jak „mahometański” czy „muzułmański”, zaczęto powszechnie stosować w odniesieniu do kultury krajów islamu dopiero w XIX wieku.

Stopniowo zaczęto nimi zastępować precyzyjne określenia geograficzne i etniczne, takie jak „indyjski” (lub „hinduski”), „perski”, „turecki”, „arabski” czy „mauretański”, które wcześniej służyły do charakteryzowania odrębnych stylów artystycznych. Mimo to, także w XX wieku tradycyjne style sztuki muzułmańskiej rozwijały się w poszczególnych regionach świata islamu — często przy wsparciu lokalnych władz oraz wspólnot religijnych.

Zarówno badacze miejscowi, jak i zachodni, zgłębiali wiedzę na temat zabytków architektury, rękodzieła oraz kultury materialnej krajów islamu, klasyfikując je i opisując. Wiele prac poświęcono też poszukiwaniu i wyjaśnianiu zasad jednoczących różnorodne formy tej sztuki.

Na przełomie XIX i XX wieku stylistyka sztuki muzułmańskiej zatoczyła niemal pełne koło, wracając do początków – do wspólnych elementów, które łączyły wiele regionalnych tradycji, a nawet całe cywilizacje muzułmańskie. Jednocześnie istniała silna świadomość wyraźnych różnic regionalnych. Dlatego nie ma sensu porównywać Alhambry z Tadź Mahal, stosując jednakowe kryteria badawcze. Sama idea „tradycjonalizmu” czy „tradycyjności” sztuki muzułmańskiej była konstruktem zachodnim, ukształtowanym pod wpływem zainteresowania regionami, w których islam miał (i ma) istotny wpływ.

Zainteresowanie to, rozwijane także w kontekście historii europejskiej dyplomacji, doprowadziło do rozwoju badań orientalnych i osmanologicznych przez uczonych europejskich, w tym również polskich. Brytyjskie interesy w Indiach skierowały uwagę badaczy na islam na subkontynencie i w Persji. Z kolei francuskie ambicje kolonialne w Afryce Północnej w XIX wieku przyczyniły się do rozwoju badań archeologicznych prowadzonych przez francuskich uczonych. Semityści interesowali się z kolei Mekką – stolicą duchową islamu – ale także jego strefą środkową.

Aż do XIX wieku wiedza Europejczyków o historii i kulturze krajów muzułmańskich, w szczególności o ich architekturze i sztuce, była ograniczona i opierała się na nielicznych przykładach opisanych w pamiętnikach podróżników.

Na Zachodzie zbierano również muzułmańskie manuskrypty, z nadzieją na odzyskanie utraconych tekstów klasycznych. Przy tej okazji sporadycznie zapoznawano się z muzułmańską architekturą i sztuką. Przykładowo obraz *Przyjęcie weneckich ambasadorów w Damaszku* (Lawrence, Paryż), przypisywany szkole Belliniego z końca XV wieku, był dziełem artysty znającego topografię i zabytki Damaszku, ale nie wywarł on większego wpływu na zachodnią architekturę.

Rembrandt posiadał kolekcję dwóch tuzinów mogolskich i dekańskich miniatur, które kopiował, zanim w 1656 roku został zmuszony do ich sprzedaży. Nie można jednak mówić o większym wpływie indyjskiej miniatury na malarstwo europejskie.

Dopiero w połowie XVIII wieku zaczęły pojawiać się w Europie reprodukcje przedstawiające muzułmańską architekturę, co zwiększyło świadomość dziedzictwa islamu. Publikacja *Entwurff einer historischen Architektur* Johanna Bernharda Fischera von Erlacha (Wiedeń, 1721), zawierająca przykłady architektury arabskiej, perskiej i tureckiej, oparta na rysunkach podróżników i archeologów, miała wpływ na zaprojektowanie kilku budowli w stylu „quasi-orientalnym".

Chociaż Fischer von Erlach przedstawił meczety, jego ryciny przedstawiały głównie budowle świeckie: kioski, pawilony pałacowe, teatralne – niemal wyłącznie lekką architekturę, z którą kojarzono Orient.

W 1750 roku książę Walii, Fryderyk, zatrudnił angielskiego architekta Williama Chambersa (1723–1796), aby zaprojektował wersję Alhambry do ogrodów w Kew. Jego rokokowo-gotycka realizacja nie miała jednak wiele wspólnego z pierwowzorem poza parą smukłych kolumn. Projekt oparto na pracy Johanna Heinricha Mutza (1727–1798), szwajcarskiego artysty działającego w Wielkiej Brytanii. W 1761 roku Chambers dobudował ośmioboczny pawilon, inspirowany meczetami osmańskimi, przekrytymi kopułami i otoczonymi minaretami – podobnie jak ilustracje Fischera von Erlacha. Pagoda w Kew uzupełniła trzy egzotyczne budowle w ogrodzie Wilderness.

Kew: Inspiracje Chambersa i orientalizm w europejskiej architekturze

Projekty Williama Chambersa inspirowały innych architektów. William Wrighte stworzył podobne założenie w Hartwell House (Buckinghamshire), a Nikolaus von Pigage około 1780 roku zaprojektował pawilon w kształcie meczetu w ogrodach zamku Schwetzingen w pobliżu Mannheimu. Europejscy podróżnicy odwiedzający Turcję oraz inne kraje pozostające pod jej wpływem natrafiali na kioski w publicznych ogrodach, gdzie podawano kawę i inne napoje. Na przykład Lady Mary Wortley Montagu w 1717 roku opisała kiosk wzniesiony na ośmio- lub dziewięciostopniowej podbudowie, osłonięty złoconymi kratami. Inne przykłady to większe, skromniejsze altany z okiennicami, które zimą służyły jako ściany, a latem były usuwane dla zapewnienia przewiewu. Na podstawie takich relacji w Europie rozwinęła się moda na kioski pełniące nie tylko funkcję ogrodowych altan, ale także miejsc spotkań, odpoczynku i wymiany informacji.

Wielu brytyjskich arystokratów i architektów inspirowały także zabytki muzułmańskich Indii. Tilly Kettle (1735–1786), pierwszy brytyjski artysta tworzący w Indiach, powrócił do ojczyzny z pokaźną fortuną, co bez wątpienia zachęciło innych do pójścia jego śladem. William Hodges (1746–1797), przebywający w Indiach w latach 1780–1783, był pierwszym brytyjskim artystą, który odwiedził Agrę i zachwycił się mauzoleum Tadż Mahal, które wielokrotnie rysował i malował. Jednak największy wpływ wywarł Thomas Daniell (1749–1840), malarz-pejzażysta, który udał się do Indii w 1784 roku w towarzystwie swojego bratanka Williama (1769–1837). Po dziesięcioletnim pobycie Daniell opublikował *Oriental Scenery* (1795–1808) – sześciotomowe dzieło w formacie folio, zawierające łącznie 144 ręcznie podkolorowane akwaforty, przedstawiające egzotyczne widoki z Indii. Popularność tych ilustracji sprawiła, że Daniell wydał także osobny tom z widokami Tadż Mahalu.

Dla osób, których nie było stać na zakup tak kosztownych tomów, widoki architektury indyjskiej były dostępne na masowo produkowanej błękitno-białej ceramice ze Staffordshire oraz na tapetach. Rysunki i ryciny Daniella miały bezpośredni wpływ na rozwój mody na orientalizm.

W 1803 roku Samuel Pepys Cockerell zaprojektował Sezincote House w Gloucestershire dla swojego brata Charlesa, związanego z Kompanią Wschodnioindyjską i zaprzyjaźnionego z Daniellami. Thomas Daniell został zatrudniony jako konsultant. Budynek zyskał wyraźnie orientalny charakter dzięki elementom takim jak cebulasta kopuła, tarasowe pawiloniki *chatri*, wydatne gzymsy, ostrołukowe łuki i pinakle.

Jeszcze ważniejsze były królewskie zamówienia dla posiadłości w Brighton. Około 1803 roku przyszły król Jerzy IV zatrudnił Williama Pordena (ok. 1755–1822) do zaprojektowania królewskich stajni i domku jeździeckiego. Zostały one ukończone pięć lat później. Już w 1797 roku Porden zaprezentował w Royal Academy projekt miejsca rozrywki w stylu "mahometanskiej architektury z Hindustanu" – z centralną rotundą otoczoną narożnymi pawilonami zwieńczonymi *chatri*.

Do projektu Pawilonu Królewskiego w Brighton [387] książę zatrudnił architekta Johna Nasha (1752–1835), by przekształcił niedokończoną palladiańską budowlę w fantazyjne

połączenie elementów gotyckich, chińskich i indyjskich. Nash inspirował się tomami *Oriental Scenery* Thomasa Daniella. Pawilon, budowany w latach 1815–1822, zyskał wielką centralną kopułę o ostrołukowym przekroju, otoczoną mniejszymi cebulastymi kopułami. Nawet kuchnie urządzono w stylu orientalnym – z sufitami wspartymi na kolumnach stylizowanych na palmy z miedzianymi liśćmi.

Nash wykorzystał najnowsze osiągnięcia techniczne – konstruował nowe obramowania stropów i kolumn. Budowla nie tylko potwierdziła królewskie przyzwolenie na modę na Orient, ale także przyczyniła się do popularyzacji oszklonych oranżerii zwieńczonych cebulastymi kopułami.

W Europie państwem wyróżniającym się obecnością egzotycznych budowli była Hiszpania. Już w drugiej połowie XVIII wieku Real Academia de San Fernando wysłała architektów Juana de Villanueva i Juana Pedro Arnala, aby pod kierunkiem José de Hermosilli wykonali rysunki Grenady i Kordoby. Opublikowano je w 1780 roku w dziele *Antigüedades Árabes de España*. Wraz z rosnącą liczbą podróżników poszukujących wrażeń estetycznych, Alhambra zajęła jedno z pierwszych miejsc w poetyckiej, muzycznej i wizualnej wyobraźni ludzi Zachodu.

James Cavanah Murphy, który przebywał w Hiszpanii w latach 1802–1809, opublikował w Londynie w 1813 roku pracę *The Arabian Antiquities of Spain*, opartą na *Antigüedades*. Wkrótce jego śladem poszli kolejni europejscy i amerykańscy pisarze oraz arystokraci, tacy jak Chateaubriand, Victor Hugo, Washington Irving i Théophile Gautier.

W Anglii orientalizm znalazł wyraz również w architekturze. W latach 1815–1822 powstał Królewski Pawilon w Brighton, będący jedną z najsłynniejszych realizacji w stylu orientalnym. Tymczasem w 1834 roku, w ramach projektu *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*, Owen Jones i Jules Goury wykonali wspaniałe rysunki Alhambry. Po śmierci Goury'ego na cholerę w Granadzie, Jones kontynuował prace badawcze, a po powrocie do Anglii w 1837 roku opublikował opracowanie w tomach w latach 1836–1845.

W Kensington Palace Gardens w Londynie Owen Jones zaprojektował pawilon w stylu mauretańskim. W 1854 roku, w odnowionym Crystal Palace w Sydenham, zbudowano rekonstrukcję Dziedzińca Lwów inspirowaną Alhambrą. Mimo że nie była wierną kopią, zawierała charakterystyczne elementy oryginału i spopularyzowała styl mauretański wśród szerokiej publiczności.

W 1856 roku na Leicester Square w Londynie otwarto Royal Panopticon, autorstwa Thomasa Haytera Lewisa (1818–1896). Budynek miał fasadę w stylu mauretańskim z dwoma minaretami (przypominającymi nieco formy mogolskie) oraz bogato polichromowanym wnętrzem z arkadami i łukami podkowiastymi. Dwa lata później wnętrze przebudowano na music-hall. Zainspirowane Alhambrą dekoracje pozostały tam przez 25 lat, stanowiąc wzór dla licznych innych teatrów tego typu w Wielkiej Brytanii i Ameryce Północnej.

Nurty orientalizmu pojawiły się również w malarstwie, zwłaszcza we Francji. Jednym z najwcześniejszych i najbardziej znanych dzieł tego rodzaju są obrazy Eugène'a Delacroix (1798–1863), który w 1832 roku przebywał w Maroku jako członek delegacji księcia de Mornay, wysłanej przez Ludwika Filipa jako ambasada nadzwyczajna po zajęciu Algierii.

W Europie państwem najbardziej kojarzonym z egzotycznymi budowlami była Hiszpania. Już w drugiej połowie XVIII wieku Królewska Akademia San Fernando wysłała architektów, m.in. Juana de Villanuevę i Juana Pedro Arnala, aby – pod kierunkiem José de Hermosilli – sporządzili rysunki Granady i Kordoby. Zostały one opublikowane w 1780 roku w dziele *Antigüedades árabes de España*. W miarę jak kraj odwiedzało coraz więcej osób poszukujących estetycznych wrażeń, Alhambra zajęła jedno z czołowych miejsc w poetyckiej, muzycznej i wizualnej wyobraźni ludzi Zachodu. James Cavanah Murphy, który przebywał w Hiszpanii w latach 1802–1809, opublikował pracę *The Arabian Antiquities of Spain* (Londyn, 1813), opartą na *Antigüedades*. W jego ślady poszli inni europejscy i amerykańscy pisarze oraz arystokraci – m.in. Chateaubriand, Victor Hugo, Washington Irving i Théophile Gautier.

Owen Jones, który odwiedził Hiszpanię w 1834 roku i studiował Alhambrę, wykorzystał wykonane wówczas rysunki do publikacji *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra* (Londyn, 1836–1845). Projektował również ogrody pałacowe w stylu mauretańskim, a w 1854 roku, przy odbudowie Pałacu Kryształowego w Sydenham, zrealizował *Alhambra Court*, inspirowany Dziedzińcem Lwów. Choć całość miała charakter nieco uproszczony, zawierała charakterystyczne elementy oryginału.

W 1856 roku w Londynie otwarto *Royal Panopticon*, budynek autorstwa Thomasa Haytera Lewisa (1818–1896), zaprojektowany w stylu mauretańskim – z dwoma minaretami flankującymi kolorową fasadę oraz wnętrzem zdobionym polichromią i łukami podkowiastymi. Wnętrze to, przekształcone dwa lata później na *music-hall*, przez kolejne 25 lat funkcjonowało jako „sala Alhambry", stanowiąc przykład stylu orientalnego, który naśladowano w wielu innych teatrach w Wielkiej Brytanii i Ameryce Północnej.

Orientalizm objawił się nie tylko w architekturze, lecz również w malarstwie – szczególnie we Francji. Jednym z najwybitniejszych przedstawicieli tego nurtu był Eugène Delacroix (1798–1863), który w 1832 roku, jako członek misji dyplomatycznej księcia de Mornay, odwiedził Maroko. W siedmiu szkicownikach upamiętnił swoją półroczną podróż z Tangeru do Meknesu, zbierając materiał do późniejszych prac. Możliwość odwiedzenia haremu – marzenie niemal wszystkich XIX-wiecznych mężczyzn – zaowocowała namalowanym w 1834 roku obrazem *Kobiety z Algieru* (388). Artysta połączył obserwacje naocznego świadka z wyobrażeniem wyidealizowanego i zmysłowego Orientu. Dwadzieścia lat po tej podróży zanotował w swoim dzienniku: „zacząłem robić coś związanego z podróżą do Afryki Północnej dopiero wtedy, gdy zapomniałem wszystkie szczegóły – w obrazach zachowałem jedynie liryzm i wzruszenie".

Z kolei Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867), który nigdy nie wyjechał dalej niż do Rzymu, czerpał inspirację z publikacji – analizował odpowiednie detale, by stworzyć dokładniejszy, choć mniej zmysłowy, wizerunek wyobrażonego Wschodu.

Frederic Church (1826–1900), najwybitniejszy amerykański pejzażysta połowy XIX wieku, zasłynął z niezwykle szczegółowych krajobrazów Nowego Świata. Po jedynej podróży do Europy, Palestyny i Syrii w latach 1867–1869, uzupełnił swoją twórczość o kompozycje śródziemnomorskie, w tym sceny z Jerozolimy i Petry. Podróż rozbudziła w nim entuzjazm dla muzułmańskiej architektury. Po 1870 roku większą część życia poświęcił projektowaniu i wyposażaniu swojej posiadłości Olana nad rzeką Hudson w Nowym Jorku (nazwa pochodzi od arabskiego *al-ʻāla* – „nasze miejsce na wysokościach”). Rezydencję wznoszono w latach 1870–1872, z kolejnymi dobudówkami aż do końca wieku. W detalach architektonicznych Olany połączono motywy Alhambry, uproszczoną ornamentykę indyjską i perskie płytki okładzinowe. Church posiadał m.in. egzemplarz *Monuments modernes de la Perse* (Paryż, 1867) Pascala Xaviera Coste’a (1787–1879), na podstawie którego oparł m.in. dziedziniec z kolumnowymi portykami i wzory w *Chun Hall*.

Wiedzę o sztuce i rzemiośle krajów islamu upowszechniały również wystawy, licznie organizowane w drugiej połowie XIX wieku. Wielką Wystawę z 1851 roku zorganizowało Towarzystwo Sztuk Pięknych pod kierunkiem księcia małżonka w Kryształowym Pałacu w londyńskim Hyde Parku. Zgromadzono ponad 100 000 eksponatów z całego świata, w tym próbki surowców, narzędzia, dzieła rzemiosła oraz maszyny i ich wytwory. Ekspozycja miała unaocznić rewolucję przemysłową i nieustanną ekspansję kolonialną Europejczyków.

Wśród eksponatów z Persji znalazły się kobierce i rozrysowane wzory dywanowe – pastisze wielu stylów narodowych i historycznych. Niektóre z nich przedstawiały kwiaty modelowane światłocieniem, by uzyskać efekt trzeciego wymiaru. Krytycy, w tym William Morris (1834–1896) – poeta, projektant i teoretyk ruchu *Arts and Crafts* – ocenili je negatywnie.

Morris, który posiadał egzemplarz *Grammar of Ornament* Owena Jonesa (1856), stanowiącej próbę klasyfikacji wzornictwa islamu według typów – arabskiego, mauretańskiego, perskiego, tureckiego i indyjskiego – nie był entuzjastą sztuki muzułmańskiej jako takiej. Doceniał jednak jej strukturę geometryczną i rolę rzemieślnika jako artysty. Krytykował importowane dywany z Tabrizu, ale wysoko cenił oryginalne perskie kobierce. W 1860 roku wykorzystał je w *Red House* w Bexleyheath – swoim nowym domu – dając początek modzie na perskie oryginały wśród przedstawicieli elity artystycznej.

Robert Murdoch Smith, dyrektor perskiej sekcji poczty i telegrafu oraz konsul generalny Wielkiej Brytanii w Teheranie, był jednym z najważniejszych kolekcjonerów wczesnych wyrobów irańskich. George Salting i Godman również należeli do znanych kolekcjonerów ceramiki, w tym perskich oraz andaluzyjskich naczyń malowanych w technice lustrzanej. W 1885 roku Burlington Fine Arts Club w Londynie zorganizował wystawę ponad stu przykładów ceramiki perskiej i arabskiej.

Zainteresowanie ceramiką muzułmańską wpłynęło na ożywienie technik fajansowych w Europie, w szczególności produkcję naczyń opalizujących i dekorowanych techniką lustrzaną – rozwiniętą w Iranie, a także przenikającą do Hiszpanii (gdzie przekształciła się w tradycję andaluzyjską) i Włoch. Na przełomie XVI i XVII wieku zainteresowanie połyskującą ceramiką ustąpiło jednak miejsca dekoracjom malowanym z użyciem sproszkowanego złota lub płatków metali szlachetnych. Tradycyjna metoda redukcyjnego wypalania naczyń i płytek z lustrzaną glazurą została wyparta przez nowoczesne techniki XIX wieku – gdzie rozcieńczone w żywicznym balsamie sproszkowane złoto, platyna lub inne metale mieszano z topnikami. Dawało to efekt jasnych, połyskujących, trwałych dekoracji. Używane były one szeroko m.in. w angielskich manufakturach Wedgwood i Minton, oferujących ceramikę w odcieniach złota, srebra, różu, szarości i ciemnego fioletu.

Jednak uzyskanie głęboko nasyconej czerwieni – jednego z najtrudniejszych do osiągnięcia kolorów – przez długi czas pozostawało poza zasięgiem technologicznym. Dopiero w połowie XIX wieku opracowano barwnik rubinowej czerwieni, który stał się bardzo popularny. Pracowało nad nim kilku artystów-ceramików, eksperymentujących z tradycyjnymi metodami redukcyjnego wypalania.

William Morris (1834–1896) był jednym z pierwszych projektantów, którzy nie tyle naśladowali perskie dywany, co inspirowali się ich kompozycją i strukturą. Pierwsze ręcznie wiązane kobierce powstały w jego Kelmscott House w Hammersmith w 1878 roku. Oparte na klasycznej kompozycji z centralnym medalionem i florystycznymi wzorami, od 1887 roku były regularnie wytwarzane przez firmę Morris & Co. Przykładem może być kobierzec *Bullerswood* (1889), wykonany dla rodziny Sandersonów – cechuje go bogata kolorystyka i dobrze zaprojektowana ornamentyka inspirowana perskimi tzw. "dywanami z wazami".

Morris znał się doskonale na dywanach perskich, chińskich i tureckich – kolekcjonował je oraz doradzał South Kensington Museum (obecnie Victoria and Albert Museum). W 1891 roku poparł zakup słynnego kobierca z Ardabilu przywiezionego z Iranu.

Ceramika islamu również zyskała na popularności wśród kolekcjonerów – w szczególności wyroby damasceńskie i z Rodos. Wyroby te były z zapałem kolekcjonowane m.in. przez Fredericka Du Cane Godmana, którego znaczna kolekcja trafiła ostatecznie do British Museum.

Jednym z najwybitniejszych ceramików tego okresu był **William De Morgan (1839–1917)**, który w latach 80. XIX wieku stworzył w swojej pracowni w Sands End w Fulham niezwykłe naczynia malowane rubinowym lustrem. De Morgan opracował bogate wzornictwo – zarówno do płytek ceramicznych, jak i naczyń użytkowych – inspirowane tradycyjną ornamentyką muzułmańską. Częściowo było to wyrazem romantyzmu bliskowschodniego, który zafascynował europejski ruch artystyczny, a częściowo efektem pokrewieństwa arabeski z falistymi, płynnymi liniami stylu *Art Nouveau*.

Z czasem De Morgan odszedł od intensywnych czerwieni, preferując delikatne odcienie srebrno-złotego lustra na zielonym lub niebieskim tle. Pod względem formy i ornamentyki

inspirowały go szczególnie wyroby z Izniku (często mylnie nazywane „damasceńskimi”). Jednym z jego najważniejszych osiągnięć było opracowanie technologii uzyskiwania szerokiej gamy odcieni lustra dzięki kontrolowanemu użyciu odpowiednich składników chemicznych.

Liczne międzynarodowe wystawy sztuki muzułmańskiej sprawiły, że zainteresowali się nią nie tylko kolekcjonerzy i rzemieślnicy, ale także malarze.
Francuski malarz **Henri Matisse (1869–1954)** był prawdopodobnie jednym z pierwszych artystów, w których twórczości da się zauważyć rosnącą znajomość i fascynację sztuką islamu. Już w **1893 roku** uczestniczył w wystawie zorganizowanej w **Palais de l'Industrie**, na której zaprezentowano **2500 eksponatów**. Wydarzenie to, przygotowane przez **Georgesa Marye**, kustosza muzeum w Algierze, towarzyszyło prezentacji prac francuskich malarzy orientalistów.

Matisse brał również udział w **Wystawie Światowej w 1900 roku**, podczas której zaaranżowano pawilony m.in. perski, turecki, marokański, tunezyjski, algierski i egipski. Kolejne ważne wydarzenie to **wystawa Union Centrale des Arts Décoratifs** w **1903 roku**, przygotowana przez **Gastona Migeona** i **Raymonda Koechlina**.

W **maju 1906 roku** Matisse udał się na dwutygodniową podróż do Algierii, odwiedzając m.in. Algier, Biskrę, Konstantynę i Batnę. Choć bezpośrednim efektem tej podróży było jedynie zakupienie niewielkiego czarnego naczynia z dekoracją w postaci wielbłądów (widocznego m.in. na obrazach *Różowe cebule*, 1906, Statens Museum for Kunst w Kopenhadze oraz *Martwa natura z asfodelami*, 1907, Museum Folkwang w Essen), wyprawa ta zapoczątkowała głębsze zainteresowanie artysty sztuką islamu.

To zainteresowanie znacznie wzrosło, gdy na początku **października 1910 roku**, Matisse odwiedził z **Albertem Marquetem** wystawę sztuki islamu w Monachium. Szczególne wrażenie wywarły na nim tkaniny, ceramika, wyroby metalowe oraz miniatury książkowe. W **listopadzie tego samego roku** artysta udał się do Hiszpanii, gdzie odwiedził Madryt, Kordobę, Sewillę i Grenadę, kupując kilka ceramicznych naczyń.

W odróżnieniu od wcześniejszych artystów, którzy traktowali motywy orientalne jako egzotyczny dodatek lub pretekst do przedstawiania kontrowersyjnych tematów, **Matisse autentycznie przetwarzał inspiracje sztuką islamu**. Przykładem może być obraz *Rodzina artysty* (1911), inspirowany właśnie wystawą w Monachium. Elementy takie jak dywan na podłodze czy kanapy z poduszkami przypominającymi tureckie **yastiki** są świadomymi zapożyczeniami. Kompozycja trójdzielna, spłaszczenie perspektywy i jej dekoracyjność świadczą o głębokim przyswojeniu zasad estetyki islamu.

Wpływ sztuki muzułmańskiej na twórczość Henriego Matisse'a i europejski orientalizm

Liczne międzynarodowe wystawy sztuki muzułmańskiej sprawiły, że zainteresowali się nią nie tylko kolekcjonerzy i rzemieślnicy, ale również malarze. Francuski artysta Henri Matisse

(1869–1954) był prawdopodobnie jednym z pierwszych wybitnych twórców, w którego pracach widoczna jest rosnąca znajomość sztuki muzułmańskiej.

Już w 1893 roku uczestniczył on w wystawie, na której zaprezentowano 2500 eksponatów w Palais de l'Industrie. Wydarzenie to, zorganizowane przez Georgesa Marye'a – kustosza muzeum w Algierze – było połączone z ekspozycją dzieł francuskich malarzy orientalistów. Matisse brał także udział w Wystawie Światowej w 1900 roku, gdzie zaprezentowano pawilony narodowe m.in. Persji, Turcji, Maroka, Tunezji, Algierii i Egiptu. W 1903 roku uczestniczył w wystawie zorganizowanej przez Union Centrale des Arts Décoratifs dzięki staraniom Gastona Migeona i Raymonda Koechlina.

W maju 1906 roku Matisse udał się na dwutygodniową podróż do Algierii, odwiedzając Algier, Biskrę, Konstantynę i Batnę. Owocem tej podróży był obraz *Akt błękitny – pamiątka z Biskry* (1907, Museum of Art, Baltimore). Poza nim wpływ tej wyprawy widoczny jest również w obecności małego czarnego naczynia ozdobionego wizerunkami wielbłądów, które pojawia się na kilku innych obrazach, m.in. *Różowe cebule* (1906–1907, Statens Museum for Kunst, Kopenhaga) oraz *Martwa natura z asfodelami* (1907, Museum Folkwang, Essen).

Zainteresowanie Matisse'a sztuką muzułmańską znacznie wzrosło po październiku 1910 roku, kiedy to wraz z Albertem Marquetem zwiedził wyjątkową wystawę sztuki islamu w Monachium. Szczególne wrażenie wywarły na nim tkaniny, ceramika, wyroby metalowe oraz miniatury książkowe. W listopadzie tego samego roku udał się do Hiszpanii – odwiedził Madryt, Kordobę, Sewillę i Grenadę, gdzie zakupił kilka naczyń ceramicznych.

Podczas gdy wcześniejsi artyści sięgali po orientalne motywy głównie dla egzotycznego klimatu i uzasadnienia podejmowania tematów uchodzących za kontrowersyjne, Matisse wprowadzał do swoich dzieł konkretne motywy, które dostrzegał w sztuce muzułmańskiej. Przykładem jest obraz *Rodzina artysty* (1911), zainspirowany sztuką oglądaną w Monachium. Dywan na podłodze, kanapy z poduszkami przypominającymi tureckie *yastiki*, trójdzielność kompozycji, spłaszczona perspektywa, ornamentalne wzory i kompozycja przestrzenna wyraźnie odwołują się do stylistyki perskich miniatur. Charakterystyczne są również desenie, jak np. wzory z czterema kropkami widoczne na kominku oraz kwiaty przypominające tulipany na tapecie.

Podróże do Maroka – wiosną 1912 roku i zimą 1912/1913 – zaowocowały szeregiem znakomitych dzieł, będących sugestywnymi przedstawieniami architektury Maghrebu. Zainteresowanie Matisse'a sztuką islamu trwało przez całe życie. Ilustrowana książka *Jazz*, opublikowana w 1947 roku, łączy tekst i obraz w sposób inspirowany, a miejscami wręcz oparty na islamicznym stylu iluminowanych rękopisów. Razem z Matisse'em orientalizm wyznaczył nowy kierunek w sztuce europejskiej.

Europejski orientalizm w krajach islamu

W XIX i XX wieku, kiedy Europę ogarnęła moda na orientalizm, a wiedza o sztuce muzułmańskiej gwałtownie wzrosła, kraje islamu zyskały status kulturowej obsesji Zachodu. Wraz z postępującą europeizacją pojawiła się potrzeba budowy nowych typów budynków – dworców, poczt, banków i muzeów. Tradycyjne lokalne techniki i style architektoniczne okazały się niewystarczające, a europejskie towary przemysłowe – jak tkaniny czy ceramika – zaczęły wypierać lokalne rzemiosło, z wyjątkiem dywanów, które coraz częściej produkowano na potrzeby europejskiej klienteli.

Paradoksalnie, to właśnie dzięki popularności orientalizmu w Europie ornamentyka muzułmańska wróciła do krajów islamu i zaczęła pojawiać się – często w dość zaskakującej formie – na przedmiotach tworzonych w stylu secesyjnym, czyli pod koniec XIX i na początku XX wieku.

Styl empire, który rozwinął się we Francji na początku XIX wieku, został entuzjastycznie przyjęty przez osmańskich sułtanów

Wpływ sztuki europejskiej w krajach islamu

W okresie panowania Mahmuda II (1808–1839) oraz jego syna Abdülmecida (1839–1861) znacząco wzrosło zainteresowanie zachodnią architekturą w imperium osmańskim. Ormianin Krikor Balyan (1767–1831), pierwszy wybitny osmański architekt, studiował w École des Beaux-Arts w Paryżu. Po powrocie do Imperium Osmańskiego został mianowany głównym architektem dworskim.

W 1826 roku, dla upamiętnienia zwycięstwa Mahmuda II nad janczarami, zaprojektował meczet Nusretiye (Zwycięstwa) w dzielnicy Tophane w Stambule. Brakuje w nim tradycyjnego dziedzińca otoczonego portykami; zamiast tego znajduje się wybrukowany plac z fontanną ablucyjną (şadırvanem). Sala modlitw zachowuje dawną czworoboczną formę, przykrytą kopułą i poprzedzoną arkadowym krużgankiem. Do bocznej elewacji przylega dwukondygnacyjny budynek stanowiący skrzydło kompleksu. Wpływy europejskie widoczne są w barokowych gzymsach oraz obłych stożkowych podporach podtrzymujących dwa minarety o tradycyjnym kształcie.

Balyan zaprojektował również koszary Selimiye w dzielnicy Haydarpaşa – monumentalny budynek z czterema wieżami, wzniesiony na wysokim przyziemiu nad brzegiem Morza Marmara. Nazwa pochodzi od wcześniejszych drewnianych koszar wzniesionych w tym miejscu przez sułtana Selima III w 1799 roku dla nowej armii. Koszary spłonęły podczas powstania janczarów w 1808 roku. Pierwsze skrzydło kamiennego budynku wzniósł Mahmud II w 1828 roku, a kolejne trzy dodał Abdülmecid w latach 1842 i 1853. Podczas wojny krymskiej kompleks ten służył jako szpital prowadzony przez Florence Nightingale (1820–1910).

W 1853 roku syn Krikora, Garabed (1800–1866), oraz wnuk, Nicogos (1826–1858), który studiował w Paryżu u Henri Labrouste’a, zaprojektowali imponujący pałac i meczet Dolmabahçe nad Bosforem. W miejscu tym, jeszcze za panowania Mehmeda II Fatiha, istniał

sułtański ogród, a za czasów Selima I Groźnego – pawilon ogrodowy. W XVII wieku ogród rozbudowali Ahmed I i Osman II, zagospodarowując również małą przystań.

Pałac z neobarokową fasadą i długim marmurowym nabrzeżem posiada wielką salę tronową (44 × 46 m), wysoką na dwa piętra, oświetloną angielskim żyrandolem o wadze 4,5 tony. Okazała klatka schodowa z podwójnym ciągiem schodów i balustradami ze szkła kryształowego prowadzi do bogato zdobionej owalnej galerii. W innych częściach pałacu znajdują się apartamenty na planie krzyża, nawiązujące luźno do Çinili Köşku, przeznaczone dla sułtana, jego synów i haremu. Obok bram pałacowych, zdobionych roślinnymi ornamentami, wznosi się meczet Valide Bezmialem (nazywany również Dolmabahçe), przypominający meczet Nusretiye, lecz wyróżniający się bardziej misterną dekoracją rzeźbiarską.

W Egipcie europejskie style architektoniczne wprowadził Muhammad Ali, osmański oficer albańskiego pochodzenia, który jako wicekról (1805–1848) modernizował kraj. Dążył do integracji Egiptu z globalną gospodarką XIX wieku, rozwijając rolnictwo, handel oraz nowoczesne instytucje – wojskowe, medyczne, językowe, inżynieryjne i artystyczne. Na jego zlecenie marsylski architekt Pascal Xavier Coste rozbudował fortecę w Abu Kirze. Przed latami 30. XIX wieku zaczął dominować nowy osmańsko-śródziemnomorski styl, łączący elementy greckie, włoskie i hiszpańskie, który zastępował style mamelucki i klasyczny osmański. Zmieniono też wystrój okien: maszrabije zostały zastąpione pionowymi oknami szklanymi z drewnianymi okiennicami.

Mimo to, dla swojego meczetu w Kairze Muhammad Ali wybrał osmański styl stambulski. Meczet ten, wzniesiony na cytadeli ajjubidzkiej w miejscu zniszczonego pałacu mameluckiego Kasr al-Ablak, budowany był od 1829 roku – pierwotnie pod kierunkiem Coste'a, a następnie za panowania Sa'ida aż do 1857 roku. Projekt nie opierał się na tradycjach egipskiej architektury islamskiej, lecz na dość ograniczonej wiedzy o dworskiej architekturze osmańskiej. Mimo że wybór ten może dziwić w kontekście dążeń do niezależności od sułtana, po 1840 roku Muhammad Ali musiał uznać zwierzchnictwo osmańskie w zamian za dziedziczne rządy. Dla Egipcjan styl osmański wciąż stanowił najwłaściwszą formę dla monumentalnego meczetu.

Meczet Muhammada Alego, o powierzchni ponad 5000 m², jest największą tego typu budowlą z pierwszej połowy XIX wieku. Często przypisuje się go architektowi Jusufowi Bushnakowi – Grekowi ze Stambułu, który znał zarówno osmańską, jak i europejską architekturę. Plan obejmuje niemal kwadratowy dziedziniec (55 × 57 m) i salę modlitw (45 × 46 m) z centralną kopułą wspartą na czterech półkopułach. Masywna bryła z beżowego piaskowca ma prostą, monumentalną formę, pozbawioną finezyjnych detali. Minarety o wysokości 84 metrów są smukłe i wysokie, a narożne wieżyczki stylizowane na mameluckie minarety typu *harā*. Ściany dolnych partii pokryto marmurem i alabastrem, który z czasem przyżółkł. Już pod koniec XIX wieku zauważono pęknięcia konstrukcyjne, co doprowadziło do ich naprawy w latach 30. XX wieku.

Mimo tych usterek, meczet stał się jednym z najpopularniejszych zabytków Kairu. Malarz orientalista Eugène Fromentin (1820–1876) określił go jako budowlę o barokowym stylu i pełnym przepychu wnętrzu. Przy południowo-zachodnim murze dziedzińca stoi czworoboczna wieża z pawilonem zdobionym arabeskami, lambrekinami i motywami gotyckimi. W murze wieży znajduje się zegar podarowany w 1846 roku przez króla Francji Ludwika Filipa w zamian za obelisk Kleopatry, dziś stojący na Placu Zgody w Paryżu. Biały marmurowy cenotaf Muhammada Alego umieszczono po prawej stronie wejścia, za pozłacaną kratą z brązu.

Proces europeizacji przyspieszył w Egipcie za panowania chedywa Ismaila (1865–1879), który w 1876 roku zlecił Alego Mubarakowi (1823–1893) przebudowę Kairu na wzór Paryża przekształcanego przez barona Haussmanna. Styl postmamelucki odżył w Egipcie dopiero pod koniec XIX wieku, m.in. za sprawą budowy meczetu szejka ar-Rifa'iego (1869–1912), zaprojektowanego przez architekta Husajna Paszę Fahmiego na zlecenie księżnej Chuszjar, matki chedywa Ismaila.

MOGOŁOWIE

Architektura w Indiach Północnych i na Dekanie w czasach Mogołów

W okresie panowania Wielkich Mogołów (1526–1858) Indie Północne oraz Dekan znajdowały się pod kontrolą jednej z najbogatszych i najdłużej panujących dynastii muzułmańskich w historii subkontynentu. Bogactwo i przepych dworu mogolskiego przyćmiły współczesnych mu władców w Iranie i Turcji. Na tych żyznych i zasobnych ziemiach rozwijała się nie tylko administracja, ale również architektura, sztuka i kultura dworska.

Założyciel dynastii, Babur (panował 1526–1530), był Turkiem z Fergany (obecnie Uzbekistan). Ze strony ojca wywodził się z rodu Timura, a ze strony matki – od Czyngis-chana. Jego ojciec, Umar Szejch Mirza, był władcą małego państewka timurydzkiego w Azji Środkowej, jednak jego panowanie zakończył najazd Szejbanidów. W 1504 roku Babur zajął Kabul i stamtąd rozpoczął najazdy na Indie. W 1526 roku pokonał Ibrahima Lodi z dynastii Lodich w bitwie pod Panipatem, co otworzyło mu drogę do dalszych podbojów.

Jego syn, Humajun (panował 1530–1540 oraz 1555–1556), utracił tron w wyniku rebelii arystokracji i skutecznych działań Farida Khana Suri, ambitnego wodza z Biharu, który w 1540 roku pokonał Humajuna w bitwie pod Kannaujem. Farid Khan przyjął imię Szah Suri (panował 1540–1555) i był nie tylko świetnym wodzem, lecz również sprawnym administratorem. Wprowadził reformy monetarne i podatkowe, które z czasem włączono do mogolskiego systemu administracyjnego.

W czasie panowania Sura, Humajun przebywał przez 15 lat na wygnaniu w Sindzie (dzisiejszy Pakistan) i w Afganistanie. Po śmierci Sura i sporach o sukcesję w jego dynastii, Humajun odzyskał tron w 1555 roku, ale zmarł niespodziewanie rok później, spadając ze schodów w swojej bibliotece w Delhi. Władzę po nim przejął jego syn – Akbar (panował 1556–1605).

Podczas długiego panowania Akbara dynastia znacznie poszerzyła swoje terytorium w północnych i środkowych Indiach. Jego następca, Dżahangir (panował 1605–1627), kontynuował ekspansję oraz politykę scalania podległych ziem. Szybki rozwój architektury i mecenatu artystycznego trwał nadal, osiągając apogeum za panowania Szahdżahana (panował 1628–1658), który planował stworzenie wielkiego sunnickiego imperium łączącego Azję Centralną z Indiami jako przeciwwagę dla szyickich Safawidów. Próba ta zakończyła się jednak niepowodzeniem w 1647 roku.

Za panowania Aurangzeba (1658–1707) nastąpił zwrot ku konserwatyzmowi religijnemu. Rosła siła prowincjonalnych urzędników i wielmożów – zarówno muzułmańskich, jak i niemuzułmańskich. W końcu XVII wieku imperium Wielkich Mogołów, ze stolicą w Delhi, stało się jedynie cieniem swojej dawnej potęgi. Realną władzę zaczęli sprawować lokalni władcy prowincji, a centralna administracja uległa rozkładowi.

Architektura w Indiach Północnych i na Dekanie w czasach Wielkich Mogołów

Dynastia Wielkich Mogołów panowała w Indiach w latach 1526–1858. Było to jedno z najbogatszych i najdłużej utrzymujących się muzułmańskich imperiów w historii subkontynentu indyjskiego. Nadzwyczajne bogactwo i prestiż Mogołów przyćmiewały współczesnych im władców Persji i Azji Środkowej. Na żyznych i zamożnych ziemiach północnych Indii rozwinęła się zarówno wyrafinowana kultura dworska, jak i monumentalna architektura.

Założycielem dynastii był Babur (panował 1526–1530), potomek Timura ze strony ojca i Czyngis-chana ze strony matki. Jego ojciec, Umar Szejk Mirza, był władcą niewielkiego księstwa timurydzkiego w Ferganie (Azja Środkowa), które jednak zostało zdobyte przez Szejbanidów. W 1504 roku Babur zdobył Kabul, a stamtąd rozpoczął najazdy na Indie. W 1526 roku pokonał Ibrahima Lodi, ostatniego sułtana z dynastii Lodi, w bitwie pod Panipat i wkroczył do Agry, zakładając podwaliny imperium mogolskiego.

Syn Babura, Humajun (panował 1530–1540 i 1555–1556), początkowo utracił tron na skutek buntów i presji ze strony arystokracji, a także wskutek najazdu ambitnego przywódcy Farida Khana Suri, który w 1540 roku pokonał Humajuna w bitwie pod Kannauj. Farid Khan, znany później jako Sher Shah Suri (panował 1540–1545), nie tylko był znakomitym wodzem, ale też wybitnym reformatorem. Wprowadził nowoczesne reformy podatkowe i monetarne, które później przejęli także władcy mogolscy.

Humajun przez 15 lat przebywał na wygnaniu w Sindzie (dzisiejszy Pakistan) i Afganistanie. Po śmierci Sher Shaha i walkach o sukcesję, udało mu się powrócić do władzy w 1555 roku,

jednak zmarł niespodziewanie rok później, spadając ze schodów w swojej bibliotece w Delhi. Władzę przejął jego syn Akbar (panował 1556–1605), który znacznie poszerzył terytorium imperium w Indiach Północnych i Środkowych.

Za panowania jego syna, Dżahangira (1605–1627), kontynuowano politykę podporządkowywania niezależnych królestw na subkontynencie. Jego następca, Szahdżahan (panował 1628–1658), miał ambicję stworzenia wielkiego sunnickiego imperium islamu, łączącego Azję Centralną z Indiami, aby zrównoważyć wpływy szyickich Safawidów. Plan ten zakończył się niepowodzeniem w 1647 roku.

W czasach Aurangzeba (panował 1658–1707) nastąpiła konserwatywna reakcja religijna. Rosła siła lokalnych elit i prowincjonalnych urzędników, zarówno muzułmańskich, jak i niemuzułmańskich. Pod koniec XVII wieku imperium Wielkich Mogołów, z siedzibą w Delhi, było już tylko cieniem swojej dawnej potęgi – rządy w wielu regionach przejęli lokalni władcy, a rosnąca obecność Europejczyków, zwłaszcza Brytyjczyków, zapowiadała nową epokę kolonialną.

Architektura w Indiach Północnych i na Dekanie w czasach Wielkich Mogołów

Dynastia Wielkich Mogołów panowała w Indiach w latach 1526–1858. Było to jedno z najbogatszych i najdłużej utrzymujących się muzułmańskich imperiów w historii subkontynentu indyjskiego. Nadzwyczajne bogactwo i prestiż Mogołów przyćmiewały współczesnych im władców Persji i Azji Środkowej. Na żyznych i zamożnych ziemiach północnych Indii rozwinęła się zarówno wyrafinowana kultura dworska, jak i monumentalna architektura.

Założycielem dynastii był Babur (panował 1526–1530), potomek Timura ze strony ojca i Czyngis-chana ze strony matki. Jego ojciec, Umar Szejk Mirza, był władcą niewielkiego księstwa timurydzkiego w Ferganie (Azja Środkowa), które jednak zostało zdobyte przez Szejbanidów. W 1504 roku Babur zdobył Kabul, a stamtąd rozpoczął najazdy na Indie. W 1526 roku pokonał Ibrahima Lodi, ostatniego sułtana z dynastii Lodi, w bitwie pod Panipat i wkroczył do Agry, zakładając podwaliny imperium mogolskiego.

Syn Babura, Humajun (panował 1530–1540 i 1555–1556), początkowo utracił tron na skutek buntów i presji ze strony arystokracji, a także wskutek najazdu ambitnego przywódcy Farida Khana Suri, który w 1540 roku pokonał Humajuna w bitwie pod Kannauj. Farid Khan, znany później jako Sher Shah Suri (panował 1540–1545), nie tylko był znakomitym wodzem, ale też wybitnym reformatorem. Wprowadził nowoczesne reformy podatkowe i monetarne, które później przejęli także władcy mogolscy.

Humajun przez 15 lat przebywał na wygnaniu w Sindzie (dzisiejszy Pakistan) i Afganistanie. Po śmierci Sher Shaha i walkach o sukcesję, udało mu się powrócić do władzy w 1555 roku, jednak zmarł niespodziewanie rok później, spadając ze schodów w swojej bibliotece w Delhi. Władzę przejął jego syn Akbar (panował 1556–1605), który znacznie poszerzył terytorium imperium w Indiach Północnych i Środkowych.

Za panowania jego syna, Dżahangira (1605–1627), kontynuowano politykę podporządkowywania niezależnych królestw na subkontynencie. Jego następca, Szahdżahan (panował 1628–1658), miał ambicję stworzenia wielkiego sunnickiego imperium islamu, łączącego Azję Centralną z Indiami, aby zrównoważyć wpływy szyickich Safawidów. Plan ten zakończył się niepowodzeniem w 1647 roku.

W czasach Aurangzeba (panował 1658–1707) nastąpiła konserwatywna reakcja religijna. Rosła siła lokalnych elit i prowincjonalnych urzędników, zarówno muzułmańskich, jak i niemuzułmańskich. Pod koniec XVII wieku imperium Wielkich Mogołów, z siedzibą w Delhi, było już tylko cieniem swojej dawnej potęgi – rządy w wielu regionach przejęli lokalni władcy, a rosnąca obecność Europejczyków, zwłaszcza Brytyjczyków, zapowiadała nową epokę kolonialną.

Z epoki mogolskiej przetrwało wiele zabytków, ponieważ Wielcy Mogołowie mieli świadomość reprezentacyjnej potęgi architektury i świadomie wykorzystywali ją jako narzędzie kształtowania własnego wizerunku oraz jako instrument legitymizacji i utrwalania władzy. W późniejszym okresie królewski patronat nad architekturą i sztuką uległ ograniczeniu, lecz najwspanialsze budowle z przeszłości wciąż inspirowały zamożniejszych mecenasów.

W okresie panowania Mogołów ukształtował się charakterystyczny system stylów architektonicznych, który łączył tradycje budownictwa indyjskiego z wpływami Persji, Azji Centralnej oraz lokalnych rozwiązań konstrukcyjnych. Styl ten, eklektyczny i dynamiczny, rozwijał się równolegle na północy i południu Indii – także na Dekanie – przy czym szczególną cechą była jego zdolność do integracji wcześniejszych elementów architektury sułtanatu delhijskiego oraz lokalnych stylów.

W nowo powstających budowlach dominowały proste, geometryczne układy planów, często z symetrycznym rozmieszczeniem pomieszczeń i dziedzińców. Wnętrza zdobiono dekoracjami ornamentalnymi, zwykle misternie zaprojektowanymi i harmonijnie zakomponowanymi kolorystycznie. Cegła i glazurowane płytki, popularne we wcześniejszym okresie, zostały częściowo zastąpione przez bardziej trwałe materiały, takie jak kamień – zwłaszcza czerwony piaskowiec – oraz biały marmur. Użycie koloru zostało ograniczone na rzecz starannie wygładzanych powierzchni i kunsztownie opracowanych detali.

Choć w świeckich konstrukcjach wciąż stosowano tradycyjne belkowanie, standardem stylu mogolskiego stały się ostrołukowe łuki i charakterystyczne cebulaste kopuły. Wielkie meczety – budowane przez władców pragnących podkreślić swoją muzułmańską pobożność – były ważnym elementem krajobrazu miejskiego. Najsłynniejsze zabytki epoki mogolskiej to jednak monumentalne grobowce, wznoszone na wysokich cokołach wśród ogrodów i zbiorników wodnych, a także masywne, ufortyfikowane pałace i fortece, budowane w całym imperium – szczególnie w jego głównych ośrodkach, takich jak Delhi, Fatehpur Sikri, Lahaur i Agra.

Architektura w czasach pierwszych Mogołów (1526–1628) i ich współczesnych

Do naszych czasów przetrwało niewiele dzieł architektonicznych z okresu panowania pierwszych cesarzy mogolskich. Babur i Humajun, choć uważa się, że Babur wprowadził w Indiach model ogrodu w stylu perskim zwany char bagh — składający się z czterech rabat rozdzielonych dwoma krzyżującymi się kanałami wodnymi — to jednak żadne z ich dzieł nie zachowało się do dzisiaj w pełnej formie. Humajun założył w 1533 roku Dinpanah, szóste miasto Delhi.

Śer Sah był znaczącym mecenasem architektury. Odrestaurował odnogę starego szlaku handlowego wiodącą przez jego terytorium od Bengalu po Pendżab, którą później Rudyard Kipling upamiętnił jako Grand Trunk Road (Wielka Droga). Śer Sah ufortyfikował również Purana Qila (Stary Fort) w Dinpanah i zbudował w nim meczet zwany Qila-e-Kuhna (1540–1545). Budowla ta stanowi ogniwo między architekturą sultanatów a rodzącym się stylem mogolskim. Łączy cechy budynków Lodich, takie jak sale modlitw o jednej nawie poprzecznej i stosowanie czerwonego piaskowca inkrustowanego białym marmurem, z tradycyjnymi elementami hinduistycznymi, jak wysunięte balkony, kroksztyny i gzymsy.

Najambitniejsze budowle Śer Saha znajdowały się w Sasaram, które zostało mu nadane jako dzierżawa i należało do rodu Surich w Biharze. Tam władca zamówił monumentalny grobowiec zbudowany w latach 1538–1545. Trzykondygnacyjne mauzoleum na planie ośmiokąta nawiązuje do tradycji grobowców wznoszonych przez Lodich w Delhi, lecz jest znacznie większe. Kopuła mauzoleum Śer Saha o średnicy 41,5 m jest wielokrotnie większa niż kopuły grobowców Lodich. Budowla sepulkralna stoi na schodkowym przyziemiu i wysokim tarasowym podeście, który jest flankowany narożnikowymi wieżami zwieńczonymi małymi pawilonami chatri. Tworzy to potężną, piramidalną bryłę o wysokości 45,7 m.

Trzy kondygnacje mauzoleum prezentują harmonijny, choć zróżnicowany zestaw form: najniższa kondygnacja ma formę tarasu otwartego z każdej strony potrójną arkadą, druga kondygnacja wyróżnia się balustradami obejścia, krenelażami, balkonami i narożnymi pawilonami chatri, natomiast trzecie piętro urozmaicają nieduże chatri, które podtrzymują cylindryczny tambur kopuły i kierują wzrok ku jej półkulistemu kształtowi oraz masywnemu kwiatonowi.

Mauzoleum znajduje się na środku sztucznego jeziora, którego obmurowane brzegi mają długość 416 m. Odbicie budynku w wodzie potęguje wrażenie jego monumentalności. Grobowiec został zbudowany z wysokiej jakości piaskowca, wydobywanego w pobliskich kamieniołomach w Cunarze. Obecnie jest jednolicie szary, lecz pierwotnie był malowany na kolory czerwony, niebieski, żółty i biały. Aby był jak najbardziej widoczny, usytuowano go w pobliżu Grand Trunk Road. Miał świadczyć o tym, że Śer Sah był sprawiedliwym władcą pochodzącym z wybitnego rodu.

Chcąc podkreślić swoje pochodzenie, Śer Sah zbudował w Sasaram również grobowiec dla swojego ojca, Hasana Suriego, oraz w 1543 roku w Narnaulu, 120 km na południowy zachód od Delhi, mauzoleum dla dziadka, Ibrahima Suriego, pomniejszego wielmoży, który zmarł około 1488 roku.

Architektoniczny mecenat Humajuna jest bardzo kontrowersyjny — wiele prac w Purana Qila prawdopodobnie należy przypisać Śer Sahowi. Wyjątkiem jest niewielki ośmioboczny pawilon Ser Mandal, identyfikowany jako biblioteka, w której władca upadł i zmarł. Budynek, który z największym prawdopodobieństwem można łączyć z Humajunem, to jego grobowiec w Delhi, którego budowę rozpoczęto zaledwie sześć lat później, w czasie panowania jego syna Akbara, a ukończono dziesięć lat później, w 1571 roku.

Grobowiec Humajuna wzniesiono na płaskiej równinie Delhi, w pobliżu rzeki Jamuny, około 1500 m na południe od ruin murów Dinpanah. Usytuowano go po wschodniej stronie przybytku Nizam ud-Din Auliji (1236–1325), jednego z najbardziej szanowanych mistyków sufickich. Był on następcą szejka Farida Sakargandża w bractwie čištija, bardzo poważanym przez Mogołów, którzy legitymizowali swoją władzę poprzez związki z sufizmem.

Grobowiec Humajuna znajduje się w centrum dużego kwadratowego ogrodu o boku około 350 m, podzielonego na 36 kwadratowych rabat rozdzielonych kanałami wodnymi oraz ścieżkami, zaplanowanymi przy krzyżujących się osiach centralnych. Grobowiec stoi na wielkim podeście o boku długości około 100 m, mieszczącym 56 sal grobowych, w których znajduje się ponad 100 nagrobków. Wysokość podestu (6,5 m) potęguje masywność samego grobowca, który mierzy 47,5 m z każdego boku i ma wieże o wysokości 42,5 m.

Płaskie detale architektoniczne na elewacjach oraz wyważone połączenie czerwonego piaskowca i białego marmuru podkreślają symetrię bryły. Wewnątrz centralną przestrzeń zajmuje sala z cenotafem Humajuna, natomiast w narożnikach znajdują się ośmiokątne sale mieszczące cenotafy innych członków rodziny cesarskiej. Ten rodzaj odśrodkowego rozplanowania pomieszczeń, często określany perskim terminem *haszt biheszt* (osiem rajów), był wykorzystywany w Iranie Timurydów (zob. rozdział IV).

Według ówczesnego kronikarza Abd ul-Kadira Badauniego, grobowiec zaprojektował Mirak Mirza Gijas, architekt pochodzenia irańskiego, który wcześniej pracował w Heracie i Bucharze, a także w Indiach.

Architekt grobowca Humajuna korzystał z wielu źródeł inspiracji. W budynku zastosowano te same materiały i techniki budowlane, które były stosowane w okresie sultanatów oraz podczas efemerycznego panowania dynastii Surich. Bez wątpienia bezpośrednią inspiracją do budowy monumentalnego grobowca cesarza było nieco mniejsze mauzoleum Śer Saha w Sasaramie, które prawdopodobnie planowano jako grobowiec dynastyczny, chociaż tak się nie stało. Aranżacja ogrodu przy grobowcu Humajuna nawiązuje do ogrodu urządzonego przy jeziorze w Sasaramie, ale może także wskazywać na odniesienia do raju, ukryte w nadaniu mauzoleum formy *haszt biheszt*. Co więcej, grobowiec Humajuna doskonale wpisuje się w irańską tradycję królewskich mauzoleów, której przykładami są grobowce Uldżajna w Soltanije [4–6] oraz Timura w Samarkandzie (53, 54). Cechy takie jak odśrodkowo symetryczny plan budowli oraz wysokie tambury podtrzymujące podwójne cebulaste kopuły zdradzają specyficzną znajomość architektury timurydzkiej.

Konstrukcje timurydzkie z pewnością były znane architektowi i wymagane przez mecenasa. Mirak Mirza Gijas był przedstawicielem rzemieślników wykształconych w tradycjach timurydzkich w Iranie lub Azji Centralnej, którzy w XVI wieku przywędrowali do Indii w poszukiwaniu mecenasów i źródeł zarobkowania. Przynieśli ze sobą międzynarodowy styl timurydzki, podobnie jak nieco wcześniej miało to miejsce na dworze osmańskim. Upodobanie do stylu timurydzkiego wskazuje, że już w połowie XVI wieku władcy mogolscy próbowali wiązać swoją dynastię w Indiach z przodkami w Iranie, stosując formy budowli identyfikowane z Timurydami. Jednak timurydzkie dziedzictwo architektoniczne zasadniczo zmieniło się w czasach Mogołów. Podczas gdy architekci timurydzcy stosowali innowacyjne sklepienia i urozmaicali przestrzenie wewnętrzne, w grobowcu Humajuna te ostatnie zostały potraktowane z mniejszą atencją pod względem artystycznym, gdyż celem nadrzędnym było osiągnięcie efektu monumentalności budowli od zewnątrz. Ten wizualny monumentalizm stał się później standardową cechą architektury władców mogolskich.

Akbar pierwotnie rządził z Delhi, lecz po dwóch latach przeniósł stolicę do Agry, której nazwę przemianowano na jego cześć na Akbarabad. Miasto wkrótce stało się najwspanialszym w jego imperium. Główna część miasta leżała na zachodnim brzegu rzeki Jamuny i była zaopatrzona w system odwadniający do kontrolowania przepływu wody deszczowej. Wzniesiono nowe mury, a miejską starą fortecę z cegieł mułowych, której użyli budowniczowie z czasów dynastii Lodich, przebudowano w 1565 roku, wykorzystując czerwony piaskowiec, od którego pochodzi nazwa współczesnego miasta — Czerwony Fort. Twierdzę wzniesiono na regularnym, półokrągłym planie wcześniejszej budowli. Od strony miasta otoczona jest fosą i podwójnym murem, w którym po stronie zachodniej znajduje się Brama Delhijska, a po południowej — Brama Amara Singha. Dwie masywne bramy wyróżniają się rzędami arkatur, wykwintnym oblicowaniem z czerwonego piaskowca i białego marmuru oraz fryzem z płytek ceramicznych w tonacji błękitu i bieli. Jak podaje ówczesny kronikarz Abu al-Fazl, budowę fortu nadzorował Muhammad Kasim Khan, któremu przypisuje się różne dokonania w dziedzinie inżynierii cywilnej. Miał on podwójny tytuł „Mistrza na Ziemi i Morzach" (*mir barr wa bahr*) oraz „Mistrza Pirotechników" (*mir atis*).

Mimo gruntownego przeprojektowania wnętrza Czerwonego Fortu, dwa pałace w jego południowo-wschodnim krańcu można datować na okres renowacji za panowania Akbara. Są to konstrukcje z belkowaniem opartym na filarach, usytuowane wokół centralnych dziedzińców. Pałac Akbari Mahal jest częściowo zniszczony, natomiast Dżahangiri Mahal, mimo nazwy również przebudowany przez Akbara, jest najstarszym zachowanym do dziś pałacem mogolskim. Podobnie jak budynki bramne, fasadę [338] zdobią pasowo ułożone szeregi blend i płycin wypełnionych motywami geometrycznymi. Wnętrze pałaców podzielono na części z pomieszczeniami audiencyjnymi oraz rezydencjonalnymi. W kontraście do skromności wystroju zewnętrznego wiele wnętrz [339] jest bogato dekorowanych płaskorzeźbionym kamieniem, stiukiem, polichromią oraz płytkami ceramicznymi. Wsporniki i kroksztyny zostały obficie półplastycznie rzeźbione, a wiele ozdób, takich jak motywy podobne do krokodylich stworzeń czy zwoje liści, pochodzi z hinduskich pałaców w Gwaliorze (ang. Gwalior). Sugeruje to, że murarze zostali

sprowadzeni właśnie z tego położonego około 100 km na południe miasta, w którym znajdował się imponujący fort z czasów panowania hinduskiego rodu Tomarów (1398–1517). Jednak geometryczne wzory na ścianach Džahangiri Mahal mają korzenie w ornamentyce Timurydów, szczególnie w wzorach książkowych, gdyż manuskrypty timurydzkie stanowiły bogate źródło inspiracji dla mogolskich malarzy dworskich (zob. rozdział XIX). Płaskie płyciny oraz zestawianie różnokolorowych materiałów budowlanych nawiązują do wcześniejszej architektury Delhi.

To samo połączenie różnych stylów architektonicznych w większej i bardziej regularnej skali można zaobserwować w Fatehpur Sikri [340], nowej stolicy wzniesionej przez Akbara w 1571 roku. Miasto, położone 40 km na zachód od Agry, na skraju wąwozu biegnącego wzdłuż drogi liczącej 500 km, łączącej Agrę z Adimerem, zostało zbudowane na rozległej równinie w pobliżu dużego jeziora – dristaj, które wyschło. W 1527 roku Babur założył w tym miejscu ogród i wzniósł oktogonalny pawilon, a od 1561 roku Akbar odbywał tą drogą doroczną pielgrzymkę do grobu szejka Moin ud-Dina Čistiego (zm. 1236), założyciela bractwa čistijja w Adimerze. Fatehpur Sikri, leżące na drodze do Agry, było również miejscem kultu i pustelnią szejka Salima Čistiego (1479–1572). W 1568 roku przepowiedział on, że Akbar, który nie miał synów, wkrótce będzie ich miał trzech. Rok później pochodząca z radżputów żona Akbara – Džudhabai, która przyjęła imię Marjam uz-Zamani, urodziła księcia Salima, późniejszego Džahangira. Dla upamiętnienia tego wydarzenia dwa lata później Akbar nakazał budowę nowego miasta, początkowo nazwanego Fatehabad („Miasto Zwycięstwa"). Ta perska nazwa wkrótce została zastąpiona indyjską formą Fatehpur Sikri, która stała się szczególnie adekwatna po podboju przez Akbara Gudżaratu. Budowę najważniejszych gmachów w nowej stolicy ukończono w ciągu dekady, lecz w 1585 roku władca udał się do Lahauru w Pendżabie i rzadko wracał do Fatehabadu. Nagły wyjazd Akbara powszechnie tłumaczy się wyschnięciem zasobów wodnych miasta, jednak żadne ówczesne źródło tego nie potwierdza. Ponadto miasto miało solidne zabezpieczenia związane z gromadzeniem, magazynowaniem i odprowadzaniem wody, w tym studnie, cysterny, baseny i kanalizację. Bardziej prawdopodobne wydaje się wyjaśnienie, że Akbar wyjechał, by stłumić powstanie wojskowych oraz polityczne zamieszanie po śmierci swojego przyrodniego brata, Mirzy Muhammada Hakima, zarządcy Kabulu.

Większość ważnych budowli w Fatehpur Sikri można datować na XVI wiek, kiedy miasto stanowiło główną rezydencję Akbara. W przeciwieństwie do innych stolic mogolskich, takich jak Delhi czy Agra, czy też do safawidzkiego Isfahanu (zob. rozdz. XIII), miasto zostało zbudowane w stosunkowo krótkim czasie przez jednego władcę. Jego plan charakteryzuje jednolitość metod projektowania budowli, uwzględniających odpowiednie moduły zarówno w strukturach, jak i w układach dekoracyjnych. Budowle Akbara w Fatehpur Sikri stanowią niezależne pawilony i pałace.

Meczet gromadzący w Fatehpur Sikri (1573–74), jeden z największych w Indiach, to ogromny prostokątny budynek stojący na wysokim podeście. Obszerny dziedziniec o wymiarach 95 x 118 m otaczają arkadowe portyki przekryte licznymi kopułami. Szereg pawilonów z kopułami otacza dziedziniec od strony zachodniej. Fasadę sali modlitw dzieli

wysoki ejwan, który zasłania kopułę sanktuarium. Naprzeciwko mihrabu, usytuowanego we wschodniej ścianie, znajduje się Brama Królewska (Badśahi Darwaza), zapewniająca również dostęp do ogrodów pałacowych. Brama ta wraz z pustelnią Salima Čistiego oraz częścią mihrabową sali modlitw tworzą oś meczetu na linii wschód–zachód. Oś północ–południe wyznacza monumentalna Strzelista Brama (Buland Darwaza) o wysokości 34 m, do której prowadzi ciąg schodów. Po północnej stronie dziedzińca znajduje się biały marmurowy grobowiec Salima Čistiego, wzniesiony na planie niewielkiego kwadratu o boku 14,6 m, z frontowym gankiem wspartym na filarach oraz charakterystycznym szerokim spadzistym okapem otaczającym budynek. Okap wspierają esowato wygięte konsole o niezwykłym kształcie. Centralną salę grobową obiega krużganek, którego ażurowa ściana z misterną kratownicą (dżali) [341] stanowi jeden z najpiękniejszych przykładów tego typu przeszkleń architektonicznych. Grobowiec wyróżnia się wśród innych budynków w mieście, gdyż został zbudowany z białego marmuru, a nie z czerwonego piaskowca, który w tym okresie był zasadniczo zarezerwowany dla grobowców świątobliwych mężów. Wnętrza tych grobowców sklepione są charakterystycznymi drewnianymi stropami zdobionymi inkrustacją z masy perłowej, co można wiązać z XVII–XVIII-wiecznym Gudżaratem [328].

Pałac w Fatehpur Sikri to rozległy kompleks (340 x 275 m) z zabudowaniami publicznymi w części północno-wschodniej oraz prywatnymi w południowo-zachodniej. Główne wejście od strony skarpy prowadzi od północno-zachodu przez Bramę Słoni (G). Obecnie zniszczona, jest jednak dobrze znana z dawnych miniatur książkowych [365]. Wydaje się, że arystokracja mieszkała tuż za bramą, w trójkątnym obszarze wyznaczonym przez karawanseraj, północną ścianę meczetu gromadzącego oraz zachodnią ścianę pałacu. Dworzanie przechodzili od Bramy Słoni przez liczne krużganki, przejścia i inne bramy, dziś zburzone lub zamurowane, na dziedziniec po stronie północno-wschodniej, znany jako Dziedziniec Publiczny (H na planie). Ten rozległy plac (100 x 50 m) był otoczony portykami i służył do publicznych przyjęć, ceremonii i zbiorowych modlitw. Po stronie zachodniej usytuowano pięcionawowy pawilon audiencyjny zwany Diwan-e Am, ze ścianami oblicowanymi pięknie rzeźbionym piaskowcem. Tam zasiadał król Akbar.

Drzwi w północno-zachodnim rogu Dziedzińca Publicznego prowadzą na kolejny dziedziniec (342), który najwyraźniej pełnił funkcje prywatno-publiczne. W jego północnej części znajduje się mały, dwukondygnacyjny pawilon (I), popularnie znany jako Diwan-e Khas (Pawilon Prywatny). Wewnątrz pawilonu centralny filar, zwieńczony kielichowatą konstrukcją z ozdobnymi kroksztynami, podtrzymuje okrągłą platformę ogrodzoną barierkami z ażurowych kamiennych płyt (343). Najwyraźniej służyła ona jako tron władcy. Cztery pomosty, zabezpieczone po bokach podobnymi ażurowymi płytami, łączą platformę z balkonem obiegającym ściany komnaty; na tym samym poziomie, na elewacji zewnętrznej, znajduje się balkon wsparty na konsolach. Południowy narożnik dziedzińca wyłożono płytami kamiennymi, tworząc szachownicę. Akbar i jego dworzanie grali m.in. w takie gry jak pancisi (szachy), w których pionkami byli ludzie. Nieopodal zbudowano mały zbiornik z tarasową platformą pośrodku (J), znany jako Anup Talau (Niezrównana Sadźawka), który w 1579 roku Akbar wypełnił monetami jako gest hojności wobec ubogich i potrzebujących. Niewielki pawilon znany jako Dom Tureckiej Sultan-ki (K) dekorowany jest w partii

lamperii przedstawieniami zwierząt czworonożnych i ptaków, rzeźbionych w niskim reliefie. Sceny zwierzęce nawiązują do zdobień na perskich okładkach.

nego prowadzą na kolejny dziedziniec (342), który najwyraźniej pełnił funkcje prywatno-publiczne. W jego północnej części znajduje się mały, dwukondygnacyjny pawilon (1), popularnie znany jako Diwan-e Khas (Pawilon Prywatny). Wewnątrz pawilonu centralny filar, zwieńczony kielichowatą konstrukcją z ozdobnymi kroksztynami, podtrzymuje okrągłą platformę ogrodzoną barierkami z ażurowych kamiennych płyt (343). Najwyraźniej służyła ona jako tron władcy. Cztery pomosty, zabezpieczone po bokach podobnymi ażurowymi płytami, łączą platformę z balkonem obiegającym ściany komnaty. Na tym samym poziomie, na elewacji zewnętrznej, znajduje się balkon wsparty na konsolach. Południowy narożnik dziedzińca wyłożono odpowiednimi płytami kamiennymi, tworzącymi szachownicę. Akbar i jego dworzanie grali m.in. w takie gry jak pancisi (szachy), w której pionkami byli ludzie.

Nieopodal zbudowano mały zbiornik z tarasową platformą pośrodku (J), znany jako Anup Talau (Niezrównana Sadza), który w 1579 roku Akbar wypełnił monetami jako gest hojności wobec ubogich i potrzebujących. Niewielki pawilon, znany jako Dom Tureckiej Sultan-ki (K), dekorowany jest w partii lamperii przedstawieniami zwierząt czworonożnych i ptaków, rzeźbionych w niskim reliefie. Sceny zwierzęce nawiązują do zdobień na perskich okładkach książkowych i stanowią kolejny przykład popularnego międzynarodowego stylu timurydzkiego na dworze mogolskim.

Na południe od Anup Talau znajduje się Khwabgali (L) – pałac-sypialnia Akbara, zaś dalej na południe – jeszcze jeden dziedziniec z budynkiem administracyjnym (M), zwanym daftarkhaną. Nad zachodnią stroną drugiego dziedzińca góruje pięciopiętrowy pawilon zwieńczony kioskiem przekrytym kopułą (N). Obecnie znany jako Panch Mahal (Pałac Pięciu Wysokości), jest najwyższym budynkiem w kompleksie pałacowym. Jego zrównoważona, schodkowa bryła wysuwa się na wschód w stronę dziedzińca, wokół którego usytuowano budynki administracyjne. Pawilon ten wyznacza równocześnie przejście od sfery publicznej po stronie północno-wschodniej do prywatnych apartamentów po stronie południowo-zachodniej.

Wśród tych ostatnich znajduje się kilka rozległych dziedzińców i pawilonów, których współczesne nazwy nie odpowiadają funkcjom, jakie pełniły w XVI wieku. Na przykład pałac Jodhabai (O) służył jako rezydencja Akbara, a długa, otwarta budowla przylegająca do niego od strony południowo-zachodniej (P) była najprawdopodobniej haremem. Większość tych budynków to konstrukcje belkowe, których wyraziste, poziome linie miały być złagodzone przez rozwieszane markizy i kotary z tkanin. Możliwe, że na dziedzińcach rozstawiano namioty.

Dawni kronikarze opisują pałac Akbara w Fatehpur Sikri dość powściągliwie, a brak materiałów historycznych i epigraficznych sprawia, że trudno usytuować to założenie architektoniczne w pełnym kontekście faktograficznym, co prowadzi do niepełnych ustaleń

Och spekulacje zabawnych teorii

Dotychchczas interpretacje funkcji pałacu oraz identyfikacja poszczególnych budynków opierały się głównie na formalnej analizie architektonicznej. Część pałacu została usytuowana tak, aby jak najlepiej wykorzystać uwarunkowania terenu oraz dominację Panch Mahal (N) nad innymi budynkami.

W Stambule sułtani osmańscy wbudowywali pałace i meczety w istniejącą wcześniej tkankę miejską (zob. XV), natomiast w Fatehpur Sikri ukształtowanie terenu oraz droga prowadząca do starego miasta Sikri i pustelni Salima Citiego miały istotny wpływ na usytuowanie pałaców.

W pałacu Topkapi istniała wyraźna sekwencja wejść, dziedzińców i krużganków, przechodzących od przestrzeni publicznych do prywatnych – w Fatehpur Sikri natomiast dziedzińce tworzyły luźno powiązany zespół podwórek i placów, przeznaczonych do realizacji różnych funkcji dworskich, stopniowo przechodzących od strefy publicznej do prywatnej – od Diwan-e-Am (H) do haremu (P).

Nie było potrzeby przystosowywania otoczenia do wymogów uroczystych procesji, gdyż Mogołowie odrzucili tradycję perskiego ceremoniału, w którym władca wyjeżdżał na spotkanie czcigodnego gościa. W ceremoniale dworskim wydarzenia z udziałem cesarza odbywały się w miejscach usytuowanych na osi północ–południe, czyli od Diwan-e-Khas przez dziedziniec z planszą do gry, następnie przejście w kierunku zbiornika Anup Talau (J) i mały balkon wysunięty z południowej fasady daftarkhany (M). Być może był to dharokha – tron pod baldachimem, znany z takich budynków mogolskich jak fort w Lahaurze, dobrze udokumentowany na ówczesnych miniaturach [375].

Ważnym elementem pałacu Fatehpur Sikri były podniesione i dekoracyjnie obramowane miejsca, w których cesarz zasiadał w pełni majestatu.

Architektura mogolska nabrała odrębnego charakteru w czasach panowania Akbara, kiedy intensywność działalności budowlanej przewyższyła nawet o dwa stulecia wcześniejszą gorączkę budowlaną z czasów Tuglaków (zob. rozdz. XI). Ekspansja imperium mogolskiego była przede wszystkim widoczna w architekturze, a rzemieślnicy z różnych prowincji przybywali na dwór mogolski. Niejednorodne elementy wcześniejszego stylu indyjskiego, środkowoazjatyckiego i perskiego połączono dzięki wszechobecnemu materiałowi budowlanemu – czerwonym piaskowcowi, który był nie tylko łatwo dostępny i atrakcyjny wizualnie, ale także łatwy do rzeźbienia, a dodatkowo jego kolor rezerwowany był dla namiotów cesarskich.

Normą w zespołach pałacowych były budowle o konstrukcjach belkowych; kształty łukowe były mniej powszechne, lecz wykorzystywane w pałacach, grobowcach i wielkich portalach.

W tym samym czasie, gdy styl mogolski rozpowszechniał się w północnych Indiach, na Dekanie rozwinął się inny eklektyczny styl, łączący cechy tradycji irańskiej i indyjskiej. Przed końcem XV wieku rosnąca rywalizacja między miejscowymi muzułmanami z Dekanu a napływowymi wyznawcami islamu osłabiła władzę Bahmanidów – potężnego sułtanatu, który od 1374 roku rządził północnym Dekanem z Gulbargi (zob. rozdz. XI, il. 197, 198).

Po nich władzę przejęło pięć miejscowych dynastii, wszystkie wywodzące się od wcześniejszych sług Bahmanidów. Państwa tych sukcesorów toczyły ze sobą nieustanne walki, jednak w 1564 roku na chwilę się zjednoczyły, aby rozbić Vijayanagar – hinduskie państwo położone na południe – i po zwycięskiej bitwie pod Talikotą złupić jego bogatą stolicę. Ich sukcesy przyciągnęły uwagę Mogołów, lecz dopiero za panowania Aurangzeba w latach 80. XVII wieku Dekan znalazł się ostatecznie pod ich kontrolą. Po czasach Bahmanidów najdłużej panowali Adil Shahi...*

(1490–1686), wywodzący się od Jusufa Adil Khana, Turka służącego Bahmanidom jako zarządca Bidżapuru, oraz Kutb Sahowie (1512–1687), pochodzący od Kuli Kutb al-Mulka, dowódcy Turkmenów Karakojunlu, który dla Bahmanidów zarządzał położoną daleko na wschodzie Telinganą. Obie dynastie były szyickie i utrzymywały ścisłe związki z Safawidami w Iranie. Zasłynęły również ze swojego patronatu nad literaturą, malarstwem i architekturą. Adil Szahowie rządzili z Bidżapuru, gdzie zachowało się wiele znaczących budowli — więcej niż w jakimkolwiek innym mieście Indii, z wyjątkiem Delhi. Piąty władca, Ibrahim II (panował 1579–1627), najprawdopodobniej był najwspanialszym mecenasem na Dekanie (jego portret, zob. il. 373). Miejscowy styl architektoniczny jest najbardziej harmonijny ze wszystkich stylów dekańskich pod względem strukturalnym i estetycznym, o czym świadczy na przykład grobowiec syna Ibrahima, Muhammada (panował 1627–1656, zob. il. 356).

Kutb Sahowie rządzili najpierw z Golkondy, lecz ich odrębny styl architektoniczny jest lepiej widoczny w Hajdarabadzie, mieście, którego budowę zaplanował w 1590 roku piąty władca dynastii Kutb Szahów, Muhammad Kuli (panował 1580–1612), jako przedmieście fortu Golkonda. Podróżnicy i kronikarze opisują ogrody, bazary i pałace Hajdarabadu, jednak najbardziej imponujący zachowany zabytek to wzniesiony w środku miasta Char Minar [344]. Pod względem umiejscowienia i funkcji nawiązuje on do bramy Tin Darwaza, zbudowanej blisko 170 lat wcześniej w Ahmadabadzie [202], lecz brama w Hajdarabadzie jest znacznie większa: powierzchnia przyziemia zajmuje 300 m², każdy z czterech wielkich ostrołuków ma rozpiętość 10,8 m, a cztery smukłe minarety w narożnikach osiągają wysokość 55,8 m. Poszczególne kondygnacje minaretów otaczają balkony ocienione arkadami, co jest cechą właściwą architekturze Kutb Szahów. Minarety zwieńczone są galeryjkami, które przełamują kopułki o astrolabowym profilu, a nasady kopułek zdobią liście lotosu, charakterystyczne dla architektury Adil Szahów w Hidrapurze [356]. Brama jest monumentalna: u podstawy masywna, o oszczędnym detalu architektonicznym, w nadbudowie wizualnie lżejsza dzięki szeregom arkadowych kondygnacji, a narożniki są wywyższone za pomocą minaretów.

W czasach panowania Akbara i jego następcy, Dżahangira (panował 1605–1627), aktywność architektoniczna na ziemiach Mogołów zmieniła ukierunkowanie z budynków publicznych na obiekty o bardziej prywatnym charakterze, takie jak pałace myśliwskie, pawilony biesiadne, piękne ogrody oraz ustronne rezydencje. Niewiele z tych budowli przetrwało do naszych czasów. Pierwsze dekady XVII wieku to okres przemian i eksperymentów, podczas których budynki z piaskowca lub różnobarwnych marmurów wyróżniały się obfitą dekoracją w inkrustacje kamienne, polichromowane freski i ceramiczne okładziny. Najważniejszą realizacją na początku panowania Dżahangira była budowa grobowca jego ojca [345] w Sikandrze, 8 km na północny zachód od Agry. Miejscowość rozwinęła się w czasach Sikandara Chodży Lodiego (panował 1489–1517), od którego wywodzi swoją nazwę, a Akbar wybrał ją ze względu na ogród zwany Bihisht-i-Bad (miejsce raju). Wydaje się jednak, że budowa grobowca w jego obecnej formie rozpoczęła się dopiero po śmierci cesarza, 16 października 1605 roku. Z inskrypcji na portalu wynika, że kompleks został ukończony przed 1613 rokiem, osiem lat po objęciu tronu przez Dżahangira. Podobnie jak grobowiec Humajuna w Delhi, grobowiec Akbara w Sikandrze znajduje się w wielkim ogrodzie o powierzchni 765 m², podzielonym przez kanały wodne i otoczonym wysokim murem.

Nad bramą z czerwonego piaskowca po południowej stronie górują cztery minarety z białego marmuru, inkrustowanego marmurem szarym i czarnym. Pola dekoracyjne wypełniają wzory geometryczne oraz rozbudowane arabeski roślinne, przypominające motywy znane z tkanin. W licznych delikatnych wersach poetyckich widocznych we fryzie obramiającym łuk portalu grobowca i jego ogrodu zostały porównane do dzieła mistrza dekoracji – kaligrafa Abd al-Hakka Strazi, który otrzymał zaszczytny tytuł Amanat Khan (Dostojnik Godny Zaufania). Później wykonał on również liczne inskrypcje w Tadż Mahal.

Mauzoleum Akbara wzniesiono na wysokim (9 m) barwnym, otwornkowanym przyziemiu/podeście (długość boku 104 m). Arkady wykonane z piaskowca, prezentujące formę irańskich iwanów, są zdobione marmurową inkrustacją.

Grobowiec o powierzchni przyziemia 1000 m² to piramidalna bryła złożona z trzech tarasowych kondygnacji z czerwonego piaskowca, zwieńczonych w narożnikach kopułowymi pawilonami – chatri. Pośrodku budynku, w westybulu kunsztownie zdobionym polichromowanymi stiukami na wzór perski (346), znajduje się wejście prowadzące do podziemnej krypty (42 m²), ramkniętej płaską kopułą. Natomiast na samej górze budynku, na tarasowym dziedzińcu, ustawiony jest marmurowy cenotaf cesarza, otoczony ażurowymi marmurowymi przezroczałami. Biały kolor marmuru kontrastuje z dominującym czerwonym piaskowcem. Gra światła i cienia na delikatniejszych pod względem konstrukcyjnym i dekoracyjnym wyższych partiach budowli kontrastuje z monumentalną masą pomieszczeń niższych. Konstrukcja tego budynku w znaczący sposób odbiega od konwencjonalnego grobowca przykrytego kopułą, takiego jak grobowiec Humajuna [336], wzniesiony niemal pół wieku wcześniej.

W mauzoleum Akbara galerie na tarasowych kondygnacjach, budowane z filarów łączonych belkowaniem, należą do miejscowej indyjskiej tradycji konstrukcji belkowych stosowanych w pałacach, podczas gdy podest z jego arkadą, westybul ozdobiony polichromowanymi

sztukateriami oraz wysokie iwanowe portale, na których kamienne inkrustacje odtwarzają motywy z płytek okładzinowych, kontynuują tradycję timurydzką.

Nacisk położony na staranne wykończenie oraz barwną ornamentykę bramy w Sikandrze stanowi wzór naśladowany w innych budowlach, na przykład w małym grobowcu położonym na wschodnim brzegu rzeki Jamuny naprzeciwko Agry [347]. Spoczywa w nim wezyr Dżahangira, Mirza Gijas Beg, znany powszechnie pod imieniem Itimad ud-Daula (Filar Państwa). Jego córka, Mihr un-Nisa (Słońce Kobiet), która jako żona Dżahangira przyjęła tytuł Nur Jahan (Światło Świata), przez sześć lat po śmierci ojca w 1622 roku kierowała budową jego grobowca. Mauzoleum znajduje się w czworokątnym ogrodzie. Mury otaczające założenie, dom dla pielgrzymów nad Jamuną oraz podest zbudowano tradycyjnie z czerwonego piaskowca inkrustowanego kolorowym marmurem, ale sam grobowiec to pierwsza budowla w Indiach, w której biały marmur został zastąpiony czerwonym piaskowcem jako podłożem dla inkrustacji pietra dura. W budynku (o boku 21 m) znajduje się centralna komnata grobowa, otoczona kwadratowymi i prostokątnymi salami dekorowanymi płaskorzeźbionym stiukiem w perskim stylu.

W narożnikach wzniesiono ośmioboczne wieże z galeriami, przypominające minarety. Mauzoleum wieńczy niewielki, czworoboczny pawilon, którego każda ściana jest przebita trzema otworami zakończonymi łukiem i osłoniętymi delikatnymi ażurowymi kratownicami. Te ażurowe elementy kontrastują z połyskującymi elewacjami, zaś wyraźne gzymsy i okapy wyraźnie podkreślają poziome linie w strukturze budynku.

Niewielki, przypominający klejnot obiekt wyróżnia się bogatą i misterną ornamentyką oraz harmonijną tonacją barw. Tradycyjna technika inkrustacji opus sectile została zastąpiona pietra dura — marmurową mozaiką z twardych i rzadkich kamieni szlachetnych, takich jak lazuryt, onyks, jaspis, topaz, karneol czy agat. Kamienie te były precyzyjnie przycinane i osadzane w marmurowym podłożu, w idealnie dopasowanych wgłębieniach.

Tradycyjne wzory geometryczne i arabeski przeplatają się tu z motywami roślinnymi — m.in. z butlami, wazami z kwiatami oraz drzewkami cyprysowymi, które stanowią oczywiste nawiązanie do koranicznego opisu raju. Misterna inkrustacja pietra dura w odcieniach żółci, brązu, szarości i czerni kontrastuje ze stonowaną bielą marmuru, zapowiadając późniejsze dekoracje najbardziej wystawnych budowli wzniesionych pod patronatem Mogołów, gdzie biały marmur zdobiono złotem i kamieniami szlachetnymi, tworząc charakterystyczny styl.

ARCHITEKTURA W CZASACH PÓŹNYCH MOGOŁÓW (1628–1858) I WSPÓŁCZESNA

Architektura mogolska osiągnęła szczyt rozwoju za panowania Szahdżahana (1628–1658), syna i następcy Dżahangira, największego mecenasa sztuki wśród cesarzy mogolskich. W tym okresie opracowano zasady planowania założeń architektonicznych oparte na ścisłej

symetrii (często podwójnej, lustrzanej), odpowiednich kanonach proporcji oraz precyzyjnym wymiarowaniu elementów budowli.

Wprowadzony zestaw form i ornamentyki stał się bardziej standaryzowany i ograniczony. Rozpowszechniły się ostre łuki w odmianie wielolistnej (lambrekinowej), a biały marmur oraz stiuk zaczęły zastępować czerwony piaskowiec jako ulubione materiały budowlane i elewacyjne. Płyty marmurowe i bloki oblicowań były starannie wypolerowane i ozdobione kunsztowną płaskorzeźbą oraz wielobarwną inkrustacją. Podobnie jak w architekturze osmańskiej, ujednolicenie stylu artystycznego osiągnięto dzięki działającym pod ścisłą kontrolą cesarza dworskim pracowniom architektonicznym.

Siedem lat po śmierci Dżahangira, w 1627 roku, Szahdżahan nakazał wzniesienie mauzoleum dla swojego ojca w Sahdżadarze, niedaleko Lahauru. Miasto to było ważnym węzłem karawanowym łączącym Delhi, Multan, Kaszmir i Kabul, słynącym z wspaniałych meczetów, bazarów, pałaców, rezydencji i ogrodów, z których dziś niewiele pozostało.

Grobowiec Dżahangira zbudowano zgodnie z mogolskim kanonem w czworokątnym ogrodzie (500 m^2), zaprojektowanym jeszcze za życia cesarza. Od wschodu ogród graniczy z rzeką Rawi, od zachodu zaś z dużym placem, na którym stoi meczet. Podobnie jak mauzoleum Akbara w Sikandrze, ogród podzielono na 16 kwadratowych rabat, a sam grobowiec wzniesiono na rozległym podeście o wymiarach 85 x 85 m.

W przeciwieństwie do wcześniejszych mauzoleów, którym towarzyszyły liczne budynki, grobowiec Dżahangira jest monolityczną bryłą z wysokimi minaretami w narożnikach. Cenotaf, który pierwotnie stał na otwartym tarasie dachowym i był otoczony ażurowymi marmurowymi panelami, został przeniesiony do wnętrza sali grobowej. Elewacje z czerwonego piaskowca ozdobiono białym marmurem, wycinanym w kształty wazonów z nakrywkami, a wnętrza dekorowano bukietami kwiatów w mozaikach pietra dura.

Tadź Mahal (349, 350) – grobowiec Szahdżahana wzniesiony ku czci ukochanej żony Mumtaz Mahal – jest znacznie bardziej znany niż mauzoleum, które kazał zbudować dla swojego ojca. To najsłynniejszy przykład architektury muzułmańskiej na świecie. Jego charakterystyczna sylwetka, podobnie jak piramidy w Gizie, wieża Eiffla czy Krzywa Wieża w Pizie, stała się symbolem kraju.

Budowę rozpoczęto wkrótce po niespodziewanej śmierci Mumtaz Mahal w 1631 roku i ukończono przed rokiem 1647. Za projekt odpowiadało trzech architektów, jednak to Ahmad Lahauri z Lahauru najprawdopodobniej przewodził zespołowi, w którego skład wchodzili również Abdul-Karim Mamur Khan i Makramat Khan. Zgodnie z tradycją, grobowiec usytuowano w ogromnym, prostokątnym ogrodzie (308 × 554 m). W odróżnieniu od wcześniej omawianych założeń, Tadź Mahal nie znajduje się w jego centrum, lecz przy północnym krańcu, tuż nad brzegiem rzeki. Równowagę kompozycyjną zapewnia monumentalna brama po stronie południowej [349].

Sam grobowiec wraz z podestem, na którym stoi, wzniesiono z wypolerowanego, białego marmuru [350] – krystalicznego, świetlistego kamienia, który wyraźnie kontrastuje z nieprzejrzystym czerwonym piaskowcem użytym w pozostałych zabudowaniach kompleksu. Po wschodniej stronie mauzoleum znajduje się zajazd dla pielgrzymów odwiedzających grób, a po stronie zachodniej – meczet.

Pod względem planu i masywności bryły Tadź Mahal stanowi udoskonaloną wersję grobowca Humajuna w Delhi [336]. Imponującą budowlę wieńczy cebulasta kopuła osadzona na wysokim tamburze. Na tarasie dachowym symetrycznie rozmieszczono cztery niewielkie czhatri. Wnętrze mauzoleum tworzy zespół ośmiobocznych sal powiązanych w przemyślany sposób. Całość otaczają cztery smukłe, cylindryczne minarety w narożach podestu. Starannie wyważone proporcje budowli, jej odbicie w lustrze wody biegnącego przez ogród kanału, blask wypolerowanego marmuru i precyzja płaskorzeźb wzmacniają majestatyczne wrażenie obiektu.

W przeciwieństwie do grobowca Itimada-ud-Dauli [347], Tadź Mahal charakteryzuje się oszczędną ornamentyką wykonaną techniką **pietra dura**, z delikatnymi arabeskami i wyraźnymi inskrypcjami. Większość napisów to cytaty z Koranu dotyczące eschatologii i Dnia Sądu Ostatecznego. Sugerowano, że projekt epigraficzny autorstwa Amanata Khana miał wyrażać ideę ukrytą w formie i lokalizacji grobowca – symbolizować tron Boga wznoszący się ponad ogrodami Raju w Dniu Sądu.

Wewnątrz i na zewnątrz ścian grobowca biegnie pas lamperii z płaskorzeźbami przedstawiającymi kwitnące kwiaty [351]. Te same motywy powtórzono w dekoracjach techniką **pietra dura** na dwóch cenotafach – Szahdżahana i jego żony – a także na pobliskich budynkach z czerwonego piaskowca. Inspiracji szukano w europejskich zielnikach – po raz pierwszy tego rodzaju przedstawienia pojawiły się w manuskrypcie przygotowanym dla Dżahangira ok. 1620 roku. Za czasów Szahdżahana motywy roślinne rozpowszechniły się w całej sztuce mogolskiej.

Szahdżahan był także patronem architektury pałacowej i sakralnej. Po objęciu tronu nakazał renowację Czerwonego Fortu w Agrze – prace zakończono przed 1637 rokiem. Zespół obejmował trzy główne dziedzińce: dziedziniec audiencji publicznych z pawilonem **Diwan-e Am**, dziedziniec skarbu z pawilonem **Diwan-e Khas** (audiencje prywatne) oraz **Macchi Bhawan**, a także teren ogrodu dworskiego, znanego dziś jako **Anguri Bagh** (Ogród Winogronowy). Pierwszy dziedziniec znajduje się w pobliżu wejścia, natomiast dwa pozostałe, użytkowane przez cesarza i jego otoczenie, otwierają się w stronę rzeki.

Meczet znajdujący się na terenie fortu – **Moti Masdżid** (Meczet Perłowy), nazwany tak od świetlistego białego marmuru, którym wyłożono wnętrze – ukończono dopiero w 1653 roku, kiedy Szahdżahan przeniósł stolicę do Delhi. Projektantem i budowniczym był Nagin. Meczet składa się z prostokątnego dziedzińca modlitewnego (49 × 17 m) oraz sali modlitw o siedmiu nawowych przęsłach, podzielonych na równe części za pomocą krzyżowych filarów. Konstrukcję wieńczą trzy cebulaste kopuły. Plan **Moti Masdżid** w Agrze, będący bardziej

monumentalną wersją meczetu w Adźmerze z 1636 roku, stał się wzorem dla licznych mniejszych świątyń wznoszonych pod patronatem cesarskim.

Natomiast plan meczetu z jednym przęsłem (nawą poprzeczną) — wykorzystany w meczecie Ser Saha w Delhi [334] — stał się popularniejszy w dużych miejskich meczetach gromadzących wiernych, które zawierały wielkie dziedzińce z portykami oraz długie, wąskie sale modlitw z centralnym wejściem w formie pisztaku. Sale wieńczyły kopuły, zwykle było ich trzy lub pięć.

Meczet Wazira Khana w Lahaurze (352, 353), zbudowany przez nadwornego lekarza Hakima Alego z Činijat w roku 1635, stanowi przykład tego typu budowli. Wybrukowany prostokątny dziedziniec o wymiarach 51 x 39 m flankują w narożnikach osiemoboczne minarety, z trzech stron otaczają go jednoarkadowe portyki, zaś z czwartej strony — czyli strony kibli — mieści się sala modlitw przekryta trzema kopułami i poprzedzona monumentalnym portalem. Główne wejście do świątyni, wyznaczone na osi mihrabowej, prowadzi z ulicy bazarowej po stronie zachodniej, tuż za nim znajduje się ośmiokątny westybul zwieńczony kopułą. Meczet zbudowano z cegły, dekorowano szkliwionymi płytkami ceramicznymi oraz stiukami. Właśnie te tradycyjne w Pendżabie materiały budowlane i dekoratorskie odróżniają budowlę od innych meczetów mogolskich północnych Indii.

Na przykład meczet Dżama w Agrze został zbudowany z czerwonego piaskowca, do fryzów kaligraficznych użyto zaś oszczędnie białego marmuru. Meczet ten, ukończony w 1648 roku pod patronatem księżniczki Dzahanary, córki cesarza, wzniesiono na podobnym, lecz powiększonym planie: sala modlitw składa się z dwóch naw poprzecznych.

[Ilustracja 354: Delhi, Fort Czerwony, 1639–1648, Diwan-e-Khas]

Meczet gromadzący, zbudowany w latach 1650–1656 w nowym mieście pałacowym Dżahdżahanabadu, cechuje się podobną architekturą. Sale modlitewne otaczają smukłe minarety. Dżahdżahanabad budowano pod panowaniem cesarza w latach 1619–1648. Założono go na planie koła (?), na płaskowyżu wzdłuż zachodniego brzegu rzeki Jamuny, obejmując znaczną część obszaru XIV-wiecznego miasta Firozabad. Projekt urbanistyczny wykonał Ahmad Lahauri — główny architekt Tadż Mahal — oraz inni architekci. Wznoszenie Sahdżahanabadu nadzorowali Gajrat Khan i Makramat Khan, którzy także pracowali przy budowie Tadż Mahalu.

Otoczone murami miasto miało szerokie ulice i kanały wodne, bazary, meczety, ogrody, domy dla arystokracji oraz ufortyfikowany pałac zwany Lal Kila (Czerwony Fort). Nazwa pochodzi od wysokiego muru z czerwonego piaskowca, który otaczał białe marmurowe pałace i ogrody położone na skraju brzegu rzeki. Twierdza, dwa razy większa od fortu Aurangzeba, została zaprojektowana na planie osiowym. Główny bazar prowadzi od Bramy

Lahaurskiej — głównego wejścia po stronie zachodniej — na dziedziniec audiencji publicznych z pawilonem Diwan-e-Am.

Hipostylowy nawilon (57 x 21 m) z filarami wyciosanymi z czerwonego piaskowca przypomina podobny budynek w forcie w Agrze, ale delhijski posiada marmurowy tron otoczony kolumnami wspierającymi rzeźbiony kamienny baldachim. Ściany wokół tronu zdobią płyty z białego marmuru inkrustowanego w technice pietra dura kolorowymi kamieniami i motywami roślinnymi. Na małej płaskorzeźbie ponad tronem widoczny jest wizerunek Orfeusza grającego na lirze, prawdopodobnie pochodzący z Florencji.

Dalej na wschód w forcie znajdują się pawilony mieszkalne i administracyjne, usytuowane wzdłuż kanału i wychodzące na rzekę. Większość stanowią płasko zadaszone, jednopiętrowe budynki wzniesione z marmuru lub wypalanej cegły pokrytej połyskującym białym tynkiem. Narożniki dachów wieńczą małe chatri, a fasady ocieniają arkadowe portyki zadaszone szerokim okapem. Arkadę tworzą filary łączone łukami.

Pałac zwany pierwotnie Imtiaz Mahal, dziś Rang Mahal (Pałac Kolorów), oraz pawilon audiencji prywatnych Diwan-e-Khas [354] zawierają pomieszczenia haremu ozdobione kunsztownymi płaskorzeźbami, kompozycjami pietra dura z kamieni szlachetnych, a także złoceniami i malowidłami ściennymi.

Šahdżahan, podobnie jak jego ojciec Dżahangir, słynął jako założyciel ogrodów. Zbudował w rejonie Kaszmiru kilka rezydencji letnich. Jednym z jego pierwszych działań jako władcy było założenie ogrodu wokół naturalnego źródła w Werinag, na południe od Srinagaru, a jego wizyta w tym miejscu w 1620 roku zapoczątkowała wzrost zainteresowania urządzaniem ogrodów wśród wielmoży.

Dżahangir nakazał swojemu synowi, księciu Khurramowi (później Šahdżahanowi), zagrodzić potok wokół Šalimaru nad jeziorem Dal w Srinagarze. Miejsce to, znane później jako Farah Bakhs (Dający Radość), stało się niższym ogrodem słynnego ogrodu Šalimar Sahdżahana. W 1634 roku Šahdżahan kazał zaprojektować po stronie północno-wschodniej kolejny ogród typu char bagh, zwany Faiz Bakhsh (Dający Szczodrość).

Mówi się, że w czasach Dżahangira w Kaszmirze było 777 ogrodów mogolskich. W większości z nich pośrodku znajdował się pawilon biesiadny stojący na obszernym tarasie. Wspaniałym przykładem jest pawilon w Faiz Bakhsh, zbudowany z miejscowego czarnego kamienia, usytuowany nad źródłem, którego woda płynie w kanale tworzącym główną wertykalną oś ogrodu. Wzdłuż biegu kanału znajdują się wykorzystujące spadek terenu tarasy, stawy, odnogi wodne oraz pawilony. W ogrodzie rośnie blisko sto gatunków roślin, w tym drzewa iglaste oraz inne gatunki, a także kwiaty takie jak róże czy fiołki.

Liczniki, cele i kilka gatunków taiminu nie tylko zapewniały miejsce wypoczynku, ale również dostarczały znaczących zasobów do dalszej sprzedaży oraz miały właściwości lecznicze. Podróżnicy z czasów Asy opisywali ogrody mogolskie jako odpowiednik rajskich ogrodów. Największy ogród Sandżahana to Bag-e Fath Baksh, obecnie znany jako Shalimar

Bagh w Lahaurze, zbudowany w 1643 roku. Projektanci tego założenia inspirowali się ogrodem Shalimar w Kaszmirze, jednak ogród w Lahaurze przewyższa go rozmiarem i jakością estetyczną. Woda była dostarczana kanałem Rawi, łączącym ogród z miastem. Założenie powstało za czasów Mardana Khana, irańskiego arystokraty i inżyniera, który w 1635 roku został zaproszony na dwór mogolski.

Tradycyjny schemat ogrodów typu chār bāgh, ulokowanych symetrycznie po dwóch stronach centralnego biegu wodnego, został uzupełniony nad kanałem poprzecznym tarasem otoczonym ogromnym basenem o szerokości 60 m oraz systemem ponad 100 wodotrysków.

Baltapur, grobowiec Muhammada Adil Saha, 1656

Główne elementy systemu wodnego Shalimaru łączą kaskady spływające z wysokości blisko pięciu metrów. Odwiedzający przechodzą kolejno przez otoczenie najniższego tarasu, aby, podobnie jak w pałacach mogolskich, wspiąć się do stref prywatnych.

W czasie panowania Shahdżahana Mogolowie dotarli dalej w głąb Dekanu, a ich udana kampania w 1636 roku zmusiła Adil Sahów do uznania swojej podległości. Shahdżahan wrócił potem na północ, skupiając uwagę na nowej stolicy – Shahdżahanabadzie, zaś wicekrólem i głównym dowódcą wojsk mogolskich na Dekanie został młody książę Aurangzeb.

W czasie dwóch następnych dziesięcioleci Adil Sahowie w Bidżapurze cieszyli się pokojem, a dowodem dobrobytu dynastii w połowie XVII wieku jest grobowiec Muhammada Adil Saha (356). Znany jako Gol Gumbad (Okrągła Kopuła) jest największą budowlą wzniesioną przez Adil Sahów. Stanowi uderzający przykład formalnej prostoty. Gigantyczna kopuła w kształcie półkuli (średnica zewnętrzna 43,9 m) spoczywa na niemal sześciennej bryle (o boku długości 47,4 m), flankowanej narożnikowo ośmiobocznymi wieżami.

Od wewnątrz kopuła wspiera się na wieńcu tromp o krzyżujących się krawędziach. Powierzchnia posadzki pod kopułą (1693 m²) przewyższa analogiczną powierzchnię w rzymskim Panteonie, a w czasach budowy była największą na świecie przestrzenią krytą przez jedną kopułę. Taka gigantyczna konstrukcja była możliwa częściowo dzięki wyjątkowej wytrzymałości miejscowej zaprawy murarskiej, zastosowanej najpierw do połączenia tynku i gipsu, a następnie do wykonania murów z lokalnego, bardzo trwałego kamienia.

Główne ozdoby na zewnątrz grobowca to wydatne gzymsy (szerokość 3,5 m), wspierane czterema rzędami wsporników oraz wieniec stylizowanych płatków lotosu u nasady kopuły. Najwyraźniej po śmierci patrona w 1656 roku zaprzestano dekorowania grobowca, gdyż sztukaterie nie są kompletne.

Większość swojego panowania (1658–1707) Aurangzeb spędził na wojnie na Dekanie, a chociaż Delhi pozostało siedzibą mogolskiej administracji w północnych Indiach, nie wzniesiono tam wielu nowych budynków. Krótko po objęciu tronu władca nakazał zbudowanie w obrębie fortu małego meczetu, zwanego podobnie jak meczet Shahdżahana w Agrze – Meczetem Perłowym (Moti Masdżid), wyróżniającym się połyskliwością użytego białego marmuru. Forma budynku należy do tradycyjnych konstrukcji małych meczetów i stanowi oczywistą kopię meczetu Nagina.

Jednak ornamentyka delhijskiego Moti Masdżidu jest innowacyjna, gdyż zamiast tradycyjnych płaskich dekoracji pietra dura, popularnych w świątyniach religijnych z czasów Shahdżahana, zastosowano bogatą ornamentykę kwiatową płaskorzeźbioną w kamieniu. Wazy z łodygami kwiatów wypełniają przestrzenie arkad, a motywy kwiatowe podkreślają kształt ostrołuków, na ich szczytach występuje motyw lilii. Ornamentyka tego wybitnego budynku pokazuje, że realistyczne motywy kwiatowe charakterystyczne dla okresu Shahdżahana zaczynały ewoluować w kierunku bardziej dekoracyjnych form.

Stylizowane. Najbardziej imponującym budynkiem z czasów panowania Aurangzeba jest meczet Badshahi (Królewski), dobudowany do fortu w Lahaurze [358]. Wzniesiony pod patronatem jego młodszego brata Fidai Khana Koki w roku 1674, jest ostatnim z wielkich meczetów zbiorowych z czerwonego piaskowca, ściśle wzorowanym na meczecie zgromadzeniowym zbudowanym przez Shahdżahana w Sahdżahanabadzie. Czerwony piaskowiec ścian kontrastuje z białym marmurem kopuł oraz subtelną dekoracją w kamiennej inkrustacji. Użyte materiały odchodzą od lokalnej tradycji ornamentowej z płytek ceramicznych, jak w meczecie Wazir Khana [352], a ostre łuki i arabeskowe wzory misternie inkrustowane w białym marmurze sprawiają, że mimo swoich dużych rozmiarów budynek odznacza się większą lekkością niż jego prototyp.

W XVIII wieku patronat nad architekturą zaczął się coraz bardziej uniezależniać od dworu mogolskiego. Nowymi patronami stali się władcy prowincjonalni, którzy manifestowali niezależność wobec Mogołów, kryjąc jednak swój styl życia cechami zbliżonymi do cesarskich. Na przykład hinduscy książęta radżputowie z Amberu, od czasów Akbara związani z Mogolami sojuszami wojskowymi i więzami małżeńskimi, rozwijali architekturę inspirowaną stylem mogolskim. Pałac na szczycie wzgórza Retety był takim założeniem architektonicznym jak palacowe kompleksy mogolskie. Maharadża Dźaj Singh II (panował 1699–1727) zdecydował się wybudować nowe miasto na obszarze suchego koryta jeziora, położonego niżej na równinie. Miasto nazwano Jaipur, od imienia założyciela.

Wspaniałe nowe miasto zaprojektował Widźadhar Cakrawarti, bengalski bramin, który zajmował się finansami maharadży i pomagał podczas prac wodnych w pobliskich miastach. Jaipur ma kształt prostokąta, z siedmioma dzielnicami różnej wielkości, rozplanowanymi na siatce przecinających się dróg, alejek i uliczek. Główne drogi i uliczki bazarowe z każdej strony są zabudowane równą liczbą sklepów, jednakowej wielkości, kształtu oraz wyglądu fasad. W centralnej dzielnicy znajduje się kompleks pałacowy z licznymi dziedzińcami i pawilonami ulokowanymi na siedmiu tarasach na południowym skraju ogrodu w typie char bagh. W kompleksie mieści się świątynia osobistego bóstwa władcy, Gowindy, czyli

Kryszny. Poza budynkami publicznymi, dzielnicami mieszkalnymi, warsztatami i urzędami, w zespole pałacowym znajduje się obserwatorium astronomiczne [359], zwane Jantar Mantar (w sanskrycie oznacza "skład przyrządów"). Obserwatorium, wzniesione w 1734 roku, tworzy trzynaście konstrukcji o futurystycznym wyglądzie, będących skomplikowanymi urządzeniami astronomicznymi zbudowanymi z kamienia i cegły. Wśród nich znajduje się zegar hemisferyczny słoneczny, pokazujący godziny równonocne.

Podobnie jak Timurydzi, sułtan Uugbet (zob. rozdział IV) używał tych wielkich przyrządów do sporządzania tablic astronomicznych.

Najlepszym przykładem architektury z późnego okresu mogolskiego jest grobowiec Safdarżanga [360], zbudowany w Delhi w roku 1754 dla drugiego władcy (nawaba) Awadh, regionu w sercu obecnego stanu Uttar Pradesh. Nawabowie o irańskim pochodzeniu weszli na służbę Mogołów w 1713 roku i w ciągu dziesięciu lat zostali mianowani zarządcami prowincji Awadh, którą w 1775 roku uczynili najważniejszą domeną w północnych Indiach. Grobowiec Safdarżanga, luźno wzorowany na grobowcu Humajuna [336], stanowi ostatni przykład klasycznego mauzoleum mogolskiego. Ma czworoboczną bryłę w formie chahar bagh, wzmocnioną na wysokim podeście, otoczoną ogrodzonym murem czterotarasowym ogrodem char bagh. Układ nerwowy ogrodu został zmieniony zgodnie z kanonami nowej estetyki, polegającej na podkreślaniu wertykalnej osi budynku. Proporcje konstrukcji osiągnięto przez wyspukloną cebulastą kopułę zwieńczoną wysoką iglicą.

Wnętrze grobowca jest ozdobione małymi plakietami z bazaltu oraz białego marmuru, wewnątrz zaś znajdują się różowy piaskowiec oraz sztukaterie. Zwiększona ilość inkrustacji, widoczna na narożnych wieżach, ukazująca drobne wzory wycięte w białym marmurze, miała zapewne złagodzić masywność budynku. Wymogi stylowe charakterystyczne dla końca XVIII wieku to tendencja do ornamentyki kwiatowej, upodobanie do bulwiastych kopuł oraz coraz powszechniejsze stosowanie sztukaterii. Ten styl przyjął się na subkontynencie indyjskim od Himalajów po Majsuru i od Pendżabu po Bengal; zawędrował nawet do Wielkiej Brytanii

Przedmioty rzemiosła artystycznego wytwarzane w Indiach w XVII i XVIII wieku

W tym okresie znaczna część wyrobów użytkowych miała charakter świecki, choć wiele z nich powstawało w cesarskich pracowniach, które działały pod bezpośrednim patronatem władcy. Podobnie jak w przypadku architektury, głównymi mecenasami byli cesarze Mogołów, a ich dwory często naśladowały style i wzory Timuridów.

Za panowania pierwszych cesarzy Mogołów dużym zainteresowaniem cieszyła się nie tylko produkcja ksiąg, ale także luksusowych przedmiotów użytkowych, takich jak biżuteria, broń, zdobione tkaniny czy kobierce. Wszystkie były wykonane ze szlachetnych materiałów — drogocennych kamieni, jedwabiu i złota. Na dwór sprowadzano również importowane towary, takie jak czerwone rubiny z Birmy, porcelanę z Chin czy drogocenne tkaniny z Cejlonu i Afganistanu. Szczególnie ceniono naczynia starożytne oraz biało-niebieskie wyroby ceramiczne, które trafiały również na Zachód.

Mogołowie zbierali także dzieła sztuki powstałe dla ich domniemanych przodków, Timuridów. W swoich bibliotekach posiadali niezwykłe manuskrypty, m.in. *Shahnameh* przygotowane dla Timuridzkiego Muhammada Dżoki (ok. 1450–1531) oraz *Zafarnameh* wykonane w latach 1467–1468 dla Hoseina Bajkary [84]. Kolekcjonowali też wyroby z nefrytu, typowe dla sztuki timurydzkiej. Najsłynniejszym przykładem jest biały muszkar (muszla) wyrzeźbiony w połowie XV wieku dla Ulugbega, z inskrypcją zawierającą imiona Dżahangira (1614) i Abdany (1647), dumne z jego pochodzenia. Te przedmioty stały się wzorem dla wyrobów mogolskich, na których często zapisywano imiona i tytuły władców.

Rzemiosło artystyczne za czasów pierwszych Mogołów (1526–1628) i ich współczesnych

Pod patronatem Mogołów w Indiach wykształcił się odrębny styl ilustracji książkowej, łączący stylistykę XVI-wiecznych irańskich miniatur z rodzimymi tradycjami malarskimi oraz wpływami europejskimi, znanymi dzięki rycinom graficznym rozpowszechnionym w XVI wieku w wyniku handlu morskiego z Zachodem. Podobnie jak w sztuce osmańskiej (zob. rozdział XVI), w malarstwie miniaturowym Mogołów widoczna była nowatorska fascynacja realizmem przedstawień, co szczególnie uwidacznia się w ilustracjach do kronik historycznych i albumów (murakka), przygotowywanych dla cesarskich mecenasów od końca XVI do końca XVII wieku.

Władcy Mogołów zgromadzili obszerne biblioteki i wspierali pracownie kaligraficzno-malarskie, w których powstawały rękopisy zdobione miniaturami. W przeciwieństwie do perskiego malarstwa miniaturowego, informacje o artystach często są znane dzięki sygnaturom i zapisom na marginesach rękopisów, a także dzięki ówczesnym relacjom opisującym funkcjonowanie cesarskich pracowni.

Miniaturzyści za panowania Humajuna pokazują, że ilustracje, które miały być cechą szczególną późniejszego malarstwa mogolskiego, były już powszechne we wczesnym okresie mogolskim.

Niespodziewana śmierć Humajuna wkrótce po odzyskaniu Delhi spowodowała, że odrębny styl malarstwa mogolskiego rozwinął się dopiero za panowania Akbara (1556–1605). Ten władca zgromadził wielu rzemieślników, którzy podążali za nim, gdy przenosił stolicę z Delhi do Agry/Akbarahadu (1568), Fatehpur Sikri (1571) oraz Lahauru (1585). Przed końcem jego panowania liczba artystów pracujących w cesarskim skryptorium przekroczyła setkę. Akbar interesował się literaturą i filozofią, lubił, aby codziennie czytano mu książki. Mówi się, że jako młodzieniec uczył się rysunku pod kierunkiem Mir Sejjeda Alego i Abd as-Samada. To zainteresowanie widoczne jest na wyśmienitej ilustracji Abd as-Samada zatytułowanej *Młody Akbar pokazuje obrazek swojemu ojcu Humajunowi* [361]. Przedstawia ona wieloboczny pawilon połączony z tarasem na drzewie, gdzie zasiada władca w towarzystwie syna, który pokazuje mu miniaturową wersję obrazu przedstawiającego tę scenę. Książę jest także w towarzystwie klęczącej postaci w perskim turbanie, przypuszczalnie malarza, obok którego znajduje się piórnik i kurtka z napisem: *Allahu akbar*

al abd abd as-samad shirin kalam (Bóg jest największy, sługa Abd as-Samad, słodkie pióro). Styl malarski z Tabrizu, którym posługiwał się Abd as-Samad, jest wyraźnie widoczny w tej kompozycji, porównywalnej z miniaturą ukazującą nocny koszmar Zahhaka w kopii *Shahnameh*, wykonanej 25 lat wcześniej dla Tahmaspa [210]. Malarstwo Abd as-Samada różni się od perskich prac, ponieważ przedstawione postaci noszą charakterystyczne mogolskie nakrycia głowy wprowadzone przez Humajuna w 1533 roku.

Równie interesująca jest sama scena. Chociaż pod względem struktury formalnej nawiązuje do wcześniejszego malarstwa, różni się znacznie pod względem funkcji. Wydaje się, że miniatura nie miała być ilustracją do tekstu literatury pięknej lub historycznej, lecz przedstawiać wydarzenie współczesne. Próby datowania ilustracji wskazują, że młody Akbar faktycznie nie wręczył swojemu ojcu tego rysunku — musiał on zostać wykonany przed śmiercią Humajuna w 1556 roku. Inwokacyjna fraza *Allahu akbar* i dalsza część napisu musiała zatem być późniejszym dodatkiem, ponieważ książę Muhammad przyjął imię Akbar dopiero po objęciu tronu. Ten scenariusz wydaje się bardziej prawdopodobny niż zakładanie, że Abd as-Samad namalował wydarzenie, które jeszcze się nie wydarzyło. Miniaturę wykonano prawdopodobnie w pierwszym trzydziestoleciu panowania Akbara, aby przywołać to wydarzenie. Obrazek trzymany w ręku młodego Akbara jest zatem artystycznym panegirykiem, odpowiednikiem inskrypcji pochwalnej na tylnej ścianie zrujnowanego pałacu [VTCC Chamy wykonaw (213)], podkreślającej charakterystyczne, mistrzowskie malarstwo Abd as-Samada, różniące się od prac perskich i osmańskich.

Perscy malarze przedstawiali zazwyczaj wydarzenia legendarne, takie jak walka Guimura czy inne utrwalane w tekstach historycznych, natomiast dworscy artyści mogolscy coraz częściej ilustrowali sceny współczesne. Pod koniec XVI wieku stało się powszechną praktyką wykonywanie miniaturowych autoportretów — ich styl oraz biograficzne informacje wynikały z zapisów historycznych i relacji współczesnych. Przykładem jest Abd as-Samad, który zainicjował zainteresowanie portretowaniem postaci na dworze mogolskim, a podobizny takie pojawiały się coraz częściej w XVII wieku [374].

Ilustracje z pierwszych manuskryptów przygotowywanych w dworskim skryptorium wykazują mniejszą zależność od konwencji stylistycznych. W latach 60. XVI wieku ukończono księgę zawierającą *Tutiname* (Opowieści papug) sułtanatów. Kilka spośród 218 pełnych życia ilustracji w tym małym manuskrypcie zdradza silny wpływ miejscowej szkoły *Cauruvaricasika*, rozwiniętej przed panowaniem Mogołów, a inne wydają się w znacznym stopniu czerpać z malarstwa sułtańskiego — zostały częściowo odnowione na podstawie malowideł wykonanych właśnie w tym stylu.

Dużo ambitniejszym przedsięwzięciem była czternastotomowa kopia *Hamzanamy* (Opowieść o Hamzie), prawdopodobnie powstała w latach 1557–1572. Wykonanie księgi rozpoczęło się pod kierunkiem Mir Sejeda Alego, lecz kiedy ten udał się na pielgrzymkę do Mekki, pieczę nad ostatnimi tomami przejął jego młodszy rodak, Abd as-Samad. Pierwotny manuskrypt składał się z około 1400 dużych miniatur na płótnie bawełnianym (ok. 67 x 51 cm), przedstawiających bohaterskie czyny Hamzy, wuja Mahometa. Sto pięćdziesiąt zachowanych

miniatur znacznie różni się pod względem jakości, prawdopodobnie z powodu zmiany formatu manuskryptu oraz rozwoju stylu malarskiego.

Kilka zachowanych stron z pierwszych i prawdopodobnie wcześniejszych tomów manuskryptu wykonano według schematu: dwie linie tekstu nad malowidłem i trzy pod nim. Na ilustracjach ukazane są duże postacie w standardowym układzie z elementami pejzażu, czerwonymi płotkami, wijącymi się strumieniami oraz drzewkami cyprysowymi.

Większość zachowanych ilustracji w *Hamzanamie* pochodzi z tomu 10 i są to ilustracje pełnostronicowe, z tekstem napisanym na oddzielnej karcie papieru, dołączonej na odwrocie miniatury. Te ilustracje, jak na przykład *Amir przebrany za lekarza leczącego czarnoksiężników na dziedzińcu* [362], pokazują nowy kierunek malarstwa, który pojawił się w czasach mogolskich. Przedstawiony pośrodku kompozycji Amir bada puls wychodzącego czarnoksiężnika, który podtrzymywany przez sługę nachyla się do przodu. Bohaterów otaczają wzburzeni słudzy, którzy krzyczą i gestykulują. Pełna dynamiki scena pałacowa została zestawiona z bukolicznym pejzażem na pierwszym planie. Często pojawiają się tutaj rzadkie w malarstwie perskim przedstawienia osób z profilu, natomiast u góry po prawej stronie widać postać en face. Sceneria jest przeładowana i chaotyczna, odchodząc od tradycyjnego perskiego układu kompozycyjnego, czyli architektonicznego pierwszego planu i pejzażowego tła.

Artysta celowo wykorzystuje różne sposoby łączenia przedstawianych postaci, na przykład mężczyznę w ujęciu en face umieszczono na architekturze. Ten motyw obserwujemy także w luksusowym manuskrypcie, który zachował się z czasów Akbara — jest to kopia perskiej *Wielkiej księgi bajek* z treściami *Kalila wa Dimna Kasrificgo*, zatytułowana *An-all* (Światła Kanomusal). Data ukończenia książki to wrzesień 1570 roku. Ten manuskrypt średnich rozmiarów (21 cm) zawiera 22 miniatury, pokazujące te same style, typy ludzkie i zwierzęce, pejzaż oraz architekturę, jakie malowano w dużych ilustracjach *Hamzanamy*. Z tego jasno wynika, że w czasie panowania Akbara miniaturstwo książkowe stopniowo nabierało coraz większego znaczenia.

Wczesne malowidła w manuskryptach odpowiadały tradycyjnemu formatowi i mieściły się w ramach tekstu, natomiast późniejsze ilustracje, takie jak *Matonum przepowiadający zwierzętom ich los* [363], wykraczają poza ramkę i zasadniczo otaczają tekst. Systematycznie ogranicza się do dwóch podwójnych linii tekstu nad kartą z ilustracją. Sceny zwierzęce są pełne detali ze względu na wielki dar obserwacji artysty oraz występującą większą dozę realizmu. Paleta barw jest bardziej stonowana i pastelowa w porównaniu z żywymi kolorami tradycyjnego malarstwa perskiego.

Autorstwo miniatur przypisywane jest znanym artystom, brak jednak dopisków na marginesach, co było cechą powszechną w późniejszym malarstwie mogolskim, które zaczęło się pojawiać około 1580 roku wraz z manuskryptem *Darahname* (Opowieść o Darabie) — kolejnym ważnym dziełem wykonanym w dworskiej pracowni mniej więcej w tym samym czasie co *Anwar-i Suhajli*.

Piąta Korma

Jest to jedyny egzemplarz Koranu, o którym wiadomo, że został przygotowany dla Akbara. Złote damasceńskie ornamenty oraz bogata, barwna ornamentyka wskazują, że miał to być luksusowy, ceremonialny manuskrypt. Na ostatniej stronie (nr 246) zapisano, że tekst kaligrafował Hibatallah al-Husajni w Lahaurze w latach 1573–1574 na polecenie sułtana (czyli Akbara). Tekst znajduje się na wypolerowanym, błyszczącym papierze wysokiej jakości o wymiarach 33 x 22 cm. Hibatallah umieścił 17 linii tekstu kaligrafowanego różnymi dukty (stylami pisma), otoczonych ramkami. Pierwszą, środkową i ostatnią linię zapisał duktem *makkahk*, kolory użyte na przemian to błękitny, złoty oraz biały. Między nimi umieścił krótsze linie w stylu *naskh*, między pionowymi ornamentowanymi medalionami. Tytuły sur zapisano duktem *roka* na złotym tle. Staranna i bogata ornamentyka wokół tekstu przywodzi na myśl ówczesne style perskie, choć pojawia się charakterystyczne umowne upodobanie do różu, oranżu i zieleni.

W latach 80. XVI wieku, po ukończeniu wielkiego manuskryptu – kopii *Hamzanamy*, artyści w dworskiej malarni pracowali nad wieloma księgami. Część z nich to tłumaczenia tekstów hinduskich na perski, którym u Mogołów był język dworski. Na przykład ilustrowana kopia *Razmname* (Księga wojen), czyli tłumaczenie *Mahabharaty*, powstała w latach 1582–1586.

W innych ilustrowanych manuskryptach uwieczniono życie Akbara i jego przodków. Do tych historycznych prac należą m.in.:

- *Tarikh-i Alfi*, mające upamiętniać tysiąclecie muzułmańskiego kalendarza,
- *Czingizname*, tom *Mawarick* Raszida ad-Dina dotyczący życia i czynów Czyngis-chana oraz jego potomków,
- *Tarikh-i Chandan-Timur*, historia potomków Timura,
- *Baburnama*, pamiętniki dziadka Akbara,
- *Akbarnama*, historia panowania Akbara.

Te manuskrypty wykonano w dużych formatach, ze średnio 150 pełnostronicowymi miniaturami, w księgach liczących około 500 stron. Ilustracje są większe niż pola tekstowe i otoczone tradycyjnymi ramkami. Aby stworzyć tak wiele ilustracji w krótkim czasie, zorganizowano pracę zespołową – odrębni artyści odpowiadali za kolor, kontury, detale, mimikę twarzy itp. W niektórych przypadkach miniatury przenoszono z wcześniejszych manuskryptów i wklejano do nowych. Na przykład w pierwszej kopii *Akbarnamy* wiele ilustrowanych stron przeniesiono z niezidentyfikowanego tekstu, na który nałożono nowy tekst.

Księgi, w których inne ilustracje nie zakłócały całości, kaligrafię ujednolicano, przepisując tekst na nowe karty. Nowy manuskrypt ukończono w styczniu 1590 roku, choć na podstawie cech stylistycznych miniatur wykonanie datuje się na lata 1586–1587.

Ilustracje w tych historycznych manuskryptach dostarczają bezcennych informacji o ostatnich kampaniach wojennych, ceremoniach dworskich i czynach cesarza. Na przykład miniatura przedstawiająca budowę Fatehpur Sikri z pierwszej wersji *Akbarnamy* ukazuje wielu robotników pracujących przy Bramie Słoniowej. Drewniane rusztowania podtrzymują łuk bramy, po lewej stronie widać prace wodne. Ta ilustracja, jak niemal wszystkie inne w manuskrypcie, posiada na dolnym marginesie sygnatury – wiadomo, że kontury wykonał Tulsi Kalam, a kolory Bhawani Das. Według zapisów wykonanie tak dużych, wielopostaciowych kompozycji trwało od 6 do 10 tygodni.

Te notatki dostarczają prawdziwych informacji o pracy miniaturzystów w dworskim skryptorium i równoważą panegiryczne informacje w ówczesnych kronikach, które sugerowały, że sam cesarz wybierał każdą ilustrację do manuskryptu.

Styl malowania widoczny w pierwszym manuskrypcie *Akbarnamy* był chaotyczny, jednak w drugiej kopii księgi – przygotowanej około 10 lat później – stał się bardziej przejrzysty i staranny. Wyśmienite kompozycje, bogata kolorystyka oraz połyskujący papier plasują tę wersję *Akbarnamy* wśród najbardziej starannych dzieł dworskiej pracowni pod koniec lat 90. XVI wieku.

Uznani mistrzowie i nowicjusze pracowali razem, by osiągnąć klarowność kompozycji i oddać wszelkie detale. Całostronicowa miniatura zatytułowana „Abu al-Fazl przedstawiający pierwszą księgę *Akbarnamy* Akbarowi" stanowi połowę dwustronicowej kompozycji, ukazującej wydarzenia sprzed kwietnia 1596 roku, kiedy autor zakończył kaligrafowanie tej partii tekstu. Z notatek na marginesie dowiadujemy się, że jest to praca autorstwa Govardhana, syna Bhawani Dasa, który malował pierwszą wersję *Akbarnamy* oraz portrety wielkich mężów i mistyków.

Z ilustracji w *Akbarnamie* wynika, że w późniejszym malarstwie z czasów Akbara przedstawienia stawały się coraz bardziej realistyczne – architekturę ukazywano z dużą dokładnością, często można rozpoznać poszczególne budynki, a postaci są zindywidualizowane i wchodzą ze sobą w przekonujące relacje.

Wiele wymienionych cech pojawia się w grupie mniejszych manuskryptów poetyckich (średni format 29 x 19 cm), wykonanych w cesarskiej pracowni w Lahaurze pod koniec lat 90. XVI wieku. Wśród nich są kopie:

- *Baharistanu* (Miejsce wiosny) Dżamiego, datowana na 1595 rok,
- *Khamsy* Nizamiego, wykonana w tym samym roku,
- *Khamsy* Amira Khusrau Dihlawiego, powstała w latach 1597–1598.

Te manuskrypty to najdoskonalsze książki wykonane w czasach Mogołów – posiadają wspaniałą kaligrafię, miniaturowe malarstwo, złote iluminacje, ornamentalne dekoracje marginesów oraz lakierowane okładki. Na cienkim, kremowym papierze delikatnie wypolerowanym agatem, widoczne są subtelne detale i wybitna kaligrafia.

Architektura w Indiach Północnych i na Dekanie w czasach Mogołów

Dynastia Mogołów (panowała w latach 1526–1858) była najbogatszą i najdłużej panującą dynastią na obszarze subkontynentu indyjskiego. Jej niewyobrażalne bogactwa przewyższały nawet ówczesne potęgi w Azji Środkowej i Persji. Na tych zasobnych ziemiach rozwijała się architektura, która w wielu aspektach przewyższała wcześniejsze osiągnięcia.

Założycielem dynastii był Babur (panował 1526–1530), pochodzący z Turcji, który ze strony ojca wywodził się z dynastii Timura, a ze strony matki z Czyngis-chana. Jego ojciec, Bābur, był władcą niewielkiego państewka timurydzkiego w Delhijskiej dolinie w Azji Centralnej. W 1504 roku zdobył Kabul, a w 1526 roku pokonał sułtana Lodich pod Panipat, co zapoczątkowało panowanie Mogołów w Indiach.

Jego syn, Humajun (panował 1530–1556), utracił tron na skutek powstania miejscowej arystokracji i najazdu Farida Khana Suriego, który założył dynastię Surich (panował 1540–1555). Surichowie wprowadzili ważne reformy monetarne i podatkowe, jednocześnie umacniając administrację. Po 15 latach wygnania Humajun powrócił na tron w 1555 roku, lecz zginął rok później po upadku ze schodów w Delhi. Jego następcą został syn Akbar (panował 1556–1605).

Akbar rozszerzył terytorium imperium na północne i środkowe Indie, a jego następcy, Dżahangir (1605–1627) i Szahdżahan (1628–1658), kontynuowali ekspansję oraz rozwój architektury. Szahdżahan marzył o połączeniu Azji Centralnej i Indii w wielkie sunnickie imperium islamu, ale jego plany zakończyły się klęską. W czasach Aurangzeba (1658–1707) nastąpiła konserwatywna reakcja i osłabienie centralnej władzy. W końcu XVII wieku imperium Mogołów stało się cieniem dawnej potęgi, a faktyczną władzę przejęli lokalni władcy i urzędnicy, zaś wpływy europejskie, zwłaszcza brytyjskie, zaczęły rosnąć.

Architektura mogolska — cechy i znaczenie

Mogołowie mieli świadomość potęgi reprezentacyjnej architektury i wykorzystywali ją jako narzędzie budowania wizerunku oraz legitymizacji władzy. Władcy fundowali okazałe budowle, które do dziś zachwycają kunsztem wykonania i bogactwem detali.

Styl architektoniczny był eklektyczny, łącząc tradycje budowlane z Iranu i Azji Centralnej z lokalnymi wpływami hinduskimi. W północnych Indiach dominował czerwony piaskowiec i biały marmur, a charakterystyczne były ostre łuki, cebulaste kopuły oraz zdobienia mozaikowe i inkrustacje. Na Dekanie natomiast rozwijała się nieco inna odmiana stylu, oparta na lokalnych tradycjach, z płaskimi dachami i bardziej kolorowymi zdobieniami.

Architektura pierwszych władców Mogołów (1526–1628)

Niewiele budowli przetrwało z czasów Babura i Humajuna. Babur zapoczątkował w Indiach model ogrodu perskiego, tzw. **char bagh**, czyli ogród podzielony na cztery części dwoma kanałami wodnymi przecinającymi się pod kątem prostym. Humajun założył w 1533 roku miasto Dinpanah w Delhi.

Za rządów Sher Shaha Suriego powstały ważne zabytki, takie jak meczet **Kila-e-Kuhna** w Starym Forcie w Delhi (ok. 1540–1545), łączący elementy architektury sultanatów z lokalnymi tradycjami hinduskimi, np. wysunięte balkony i gzymsy. Jego największym dziełem jest monumentalny grobowiec w Sasaram, ukończony w latach 1538–1545, zbudowany na planie ośmiokąta, z dużą kopułą o średnicy 41,5 m i otoczony sztucznym jeziorem.

Grobowiec Humajuna

Najbardziej znanym zabytkiem architektury mogolskiej jest grobowiec Humajuna w Delhi, którego budowę rozpoczęto za panowania jego syna Akbara i ukończono w 1571 roku. Usytuowany jest na dużym tarasie i otoczony rozległym ogrodem char bagh o wymiarach około 350 m na bok.

Grobowiec wyróżnia się symetrią, połączeniem czerwonego piaskowca i białego marmuru oraz precyzyjnym detalem architektonicznym. W jego centrum znajduje się sala z cenotafem Humajuna, a w narożnikach — mniejsze pomieszczenia z nagrobkami innych członków dynastii.

Projektował go Mirak Mirza Ghiyas, architekt pochodzenia irańskiego, co podkreśla wpływy kultury perskiej. Budynek łączy cechy architektury timurydzkiej i sultanatów, stanowiąc wzór dla późniejszych mogolskich grobowców.

Akbar pierwotnie rządził z Delhi, lecz po dwóch latach przeniósł stolicę do Agry, której nazwę przemianowano na jego cześć na Akbarabad. Miasto wkrótce stało się

najwspanialszym w jego imperium. Główna część miasta leżała na zachodnim brzegu rzeki Jamuny i była zaopatrzona w system odwadniający, służący do kontrolowania przepływu wody deszczowej. Wzniesiono nowe mury, a miejska, stara forteca z cegieł mułowych, pochodząca z czasów dynastii Lodich, została przebudowana w 1565 roku przy użyciu czerwonego piaskowca, od którego pochodzi nazwa współczesnego Czerwonego Fortu. Twierdzę wzniesiono na regularnym, półokrągłym planie wcześniejszej budowli. Od strony miasta jest otoczona fosą i podwójnym murem, w którym po stronie zachodniej znajduje się Brama Delijska, a po południowej — Brama Amara Singha. Dwie masywne bramy wyróżniają się rzędami arkatur, wykwintnym oblicowaniem z czerwonego piaskowca oraz białego marmuru, a także fryzem z płytek ceramicznych w tonacji błękitu i bieli. Jak podaje ówczesny kronikarz Abu al-Fazl, budowę fortu nadzorował Muhammad Kasim Khan, któremu przypisuje się różne dokonania w dziedzinie inżynierii cywilnej. Miał on podwójny tytuł „Mistrza na Ziemi i Morzach" (mir barr wa bahr) oraz „Mistrza Pirotechników" (mir atis).

Mimo gruntownego przeprojektowania wnętrza Czerwonego Fortu, dwa pałace w jego południowo-wschodnim krańcu można datować na okres renowacji Akbara. Stanowią one struktury z belkowaniem opartym na filarach, usytuowane wokół centralnych dziedzińców. Pałac Akbari Mahal jest częściowo zniszczony, a Dżahangiri Mahal, mimo nazwy, także przebudowany przez Akbara, jest najstarszym pałacem mogolskim istniejącym do dziś. Podobnie jak budynki bramne, fasadę zdobią pasowo szeregi blend i płycin wypełnionych motywami geometrycznymi. Wnętrze podzielono na części z pomieszczeniami audiencyjnymi i rezydencjonalnymi. W kontraście do skromności wystroju zewnętrznego, wiele wnętrz pałacowych jest bogato dekorowanych płaskorzeźbionym kamieniem, stiukiem, polichromią oraz płytkami ceramicznymi. Wsporniki oraz kroksztyny są obficie półplastycznie rzeźbione, a wiele ozdób — podobnych do krokodyla lub stworzeń, z których wypływają pasy czy zwoje listowia — zostało przejętych z hinduskich pałaców w Gwalijarze (ang. Gwalior). Sugeruje to, że murarze zostali sprowadzeni z tego położonego 100 km na południe miasta, w którym znajdował się imponujący fort z okresu panowania hinduskiego rodu Tomarów (1398–1517). Jednak geometryczne motywy na ścianach Dżahangiri Mahal wywodzą się z ornamentyki Timurydów, zwłaszcza ze wzorów książkowych, gdyż manuskrypty timurydzkie były bogatym źródłem inspiracji dla mogolskich malarń dworskich. Płaskie płyciny oraz zestawianie różnokolorowych materiałów budowlanych odwołują się do wcześniejszej architektury Delhi.

To samo połączenie różnych stylów architektonicznych w większej i bardziej regularnej skali można zaobserwować w Fatehpur Sikri — nowej stolicy, którą Akbar wzniósł w 1571 roku. Miasto, położone 40 km na zachód od Agry, na skraju wąwozu, którym biegnie droga licząca 500 km łącząca Agrę z Ajmerem, zbudowano pośrodku rozległej równiny w pobliżu wielkiego jeziora, dziś wyschniętego. W 1561 roku Babur założył w tym miejscu ogród i wzniósł oktogonalny pawilon, a od 1561 roku Akbar odbywał tę drogą doroczną pielgrzymkę do grobu świętego Moin ud-Dina Chistiego (zm. 1236), założyciela bractwa Chistijja w Ajmerze. Fatehpur Sikri, leżące w drodze od Agry, było miejscem kultu i pustelnią szajcha Salima Chistiego (1479–1572). W 1568 roku przepowiedział on, że Akbar, który dotąd nie

posiadał synów, wkrótce będzie miał ich trzech. Rok później pochodząca z radżputów żona Akbara — Dżudżabaj, która przyjęła imię Maryam uz-Zamani — urodziła księcia Salima, późniejszego Dżahangira. Dla upamiętnienia tego wydarzenia dwa lata później Akbar nakazał budowę nowego miasta, znanego początkowo jako Fatehabad („Miasto Zwycięstwa"). To perskie miano w popularnym użyciu wkrótce zastąpiono indyjską formą Fatehpur Sikri, która stała się szczególnie adekwatna po podbiciu przez Akbara Gudżaratu. Budowę najważniejszych gmachów w nowej stolicy ukończono w ciągu dekady, lecz w 1585 roku władca udał się do Lahauru w Pendżabie i rzadko wracał do Fatehabadu. Nagły wyjazd Akbara powszechnie tłumaczy się wyschnięciem zasobów wodnych miasta, jednak żadna ówczesna źródła tego nie potwierdzają. Ponadto miasto miało solidne zabezpieczenia dotyczące zbierania, magazynowania i odprowadzania wody w studniach, cysternach, basenach i kanalach. Bardziej prawdopodobne wydaje się wyjaśnienie, że Akbar wyjechał, aby uporać się z powstaniem wojskowym oraz politycznym zamieszaniem po śmierci jego przyrodniego brata, Mirzy Muhammada Hakima, zarządcy Kabulu.

Większość ważnych budowli w Fatehpur Sikri można datować na XVI wiek, kiedy miasto stanowiło główną rezydencję Akbara. W przeciwieństwie do innych stolic mogolskich, takich jak Delhi czy Agra, lub do safawidzkiego Isfahanu, miasto zostało zbudowane w dość krótkim czasie przez jednego władcę, a jego plan charakteryzuje jednolitość metod projektowania budowli, uwzględniających odpowiednie moduły w strukturach i układach dekoracyjnych. Budowle Akbara w Fatehpur Sikri stanowią niezwiązane ze sobą pawilony i pałace.

Meczet gromadzący w Fatehpur Sikri (1573–74), jeden z największych w Indiach, to wielki prostokątny budynek stojący na wysokim podeście. Obszerny dziedziniec (95 x 118 m) otaczają arkadowe portyki przekryte licznymi kopułami. Szereg pawilonów z kopułami otacza dziedziniec po stronie zachodniej. Fasadę sali modlitw dzieli wysoki ejwan, który zasłania kopułę sanktuarium. Naprzeciwko mihrabu, usytuowanego we wschodniej ścianie, znajduje się Brama Królewska (Badśahi Darwaza), zapewniająca też dostęp do ogrodów pałacowych. Brama ta wraz z pustelnią Salima Chistiego i mihrabową częścią sali modlitw tworzą oś meczetu na linii wschód–zachód. Oś północ–południe wyznacza w ścianie południowej monumentalna Strzelista Brama (Buland Darwaza) o wysokości 34 m, do której prowadzi ciąg schodów. Po północnej stronie dziedzińca znajduje się biały marmurowy grobowiec Salima Chistiego, wzniesiony na planie niewielkiego kwadratu o boku 14,6 m, z frontowym gankiem wspartym na filarach oraz charakterystycznym szerokim spadzistym okapem otaczającym budynek. Okap wspierają niezwykłego kształtu esowate konsole. Centralną salę grobową obiega krużganek, którego ażurowa ściana z misterną kratownicą (dżali) stanowi jeden z najpiękniejszych przykładów tego typu przezroczy architektonicznych. Grobowiec wyróżnia się spośród innych budynków w mieście, bowiem nie został zbudowany z czerwonego piaskowca, lecz z białego marmuru — materiału zarezerwowanego w tym okresie zasadniczo dla grobowców „świątobliwych mężów". Wnętrza tych grobowców sklepione są charakterystycznymi drewnianymi stropami zdobionymi inkrustacją z masy perłowej, co można łączyć z XVII–XVIII-wiecznym Gudżaratem.

Pałac w Fatehpur Sikri to duży kompleks (340 x 275 m) z zabudowaniami publicznymi w części północno-wschodniej oraz prywatnymi w południowo-zachodniej. Główne wejście od strony skarpy prowadzi po stronie północno-zachodniej przez Bramę Słoni. Obecnie zniszczona, jest dobrze znana z dawnych miniatur książkowych. Wydaje się, że arystokracja mieszkała tuż za bramą, w trójkątnym obszarze wyznaczonym przez karawanseraj, północną ścianę meczetu gromadzącego oraz zachodnią ścianę pałacu. Dworzanie przechodzili od Bramy Słoni przez wiele krużganków, przejść i innych bram, dziś zburzonych lub zamurowanych, na dziedziniec po stronie północno-wschodniej, znany jako Dziedziniec Publiczny. Ten rozległy plac (100 x 50 m) był otoczony portykami i służył do publicznych przyjęć, ceremonii i zbiorowych modlitw. Po stronie zachodniej umiejscowiono pięcionawowy pawilon audiencyjny zwany Diwan-e-Am, ze ścianami oblicowanymi pięknie rzeźbionym piaskowcem. Tam w królewskiej zasiadał Akbar.

Następne przejście prowadzi na kolejny dziedziniec (342), który najwyraźniej pełnił funkcje zarówno prywatne, jak i publiczne. W jego północnej części znajduje się mały, dwukondygnacyjny pawilon (1), popularnie znany jako Diwan-e Khas (Pawilon Prywatny). Wewnątrz pawilonu centralny filar, zwieńczony kielichowatą konstrukcją z ozdobnymi krokszytnami, podtrzymuje okrągłą platformę ogrodzoną barierkami z ażurowych kamiennych płyt (343). Najwyraźniej pełniła ona rolę tronu władcy. Cztery pomosty, zabezpieczone po bokach podobnymi ażurowymi płytami, łączą platformę z balkonem obiegającym ściany komnaty, na tym samym poziomie. Na elewacji zewnętrznej znajduje się balkon wsparty na konsolach.

Południowy narożnik dziedzińca wyłożono odpowiednio ułożonymi płytami kamiennymi, tworzącymi szachownicę. Akbar i jego dworzanie grali m.in. w takie gry jak pancisi (szachy), w której pionkami byli ludzie. Nieopodal zbudowano mały zbiornik z tarasową platformą pośrodku (J), znany jako Anup Talau (Niezrównana Sadzawka). W 1579 roku Akbar napełnił go monetami jako gest hojności wobec ubogich i potrzebujących.

Niewielki pawilon znany jako Dom Tureckiej Sultan-ki (K) zdobiony jest w partii lamperii przedstawieniami zwierząt czworonożnych i ptaków rzeźbionych w niskim reliefie. Sceny zwierzęce nawiązują do zdobień na perskich okładkach książkowych (np. [871]) i stanowią kolejny przykład popularnego międzynarodowego stylu timurydzkiego na dworze mogolskim.

Na południe od Anup Talau znajduje się Khwabgahi (L) – pałac, czyli sypialnia Akbara, a dalej na południe kolejny dziedziniec z budynkiem administracyjnym (M) zwanym Daftarkhaną. Nad zachodnią stroną drugiego dziedzińca góruje piętrowy pawilon zwieńczony kioskiem przekrytym kopułą (N). Obecnie znany jako Panch Mahal (Pałac Pięciu), jest najwyższym budynkiem w kompleksie pałacowym. Jego zrównoważona, schodkowa bryła wysuwa się na wschód w stronę dziedzińca, wokół którego usytuowano budynki administracyjne. Jednocześnie wyznacza przejście od sfery publicznej po stronie północno-wschodniej do prywatnych apartamentów po stronie południowo-zachodniej.

Wśród tych ostatnich znajduje się kilka rozległych dziedzińców i pawilonów, których współczesne nazwy nie mają nic wspólnego z ich funkcją w XVI wieku. Na przykład pałac Jodhabai (O) służył jako rezydencja Akbara, a długa, otwarta budowla przylegająca do niego od strony południowo-zachodniej (P) była najprawdopodobniej haremem. Większość tych budynków to konstrukcje belkowe, których wyraziste, poziome linie miały być łagodzone przez rozwieszane markizy i kotary z tkanin. Możliwe, że na dziedzińcu rozstawiano również namioty.

Dawni kronikarze opisują pałac Akbara w Fatehpur Sikri powściągliwie, a brak materiałów historycznych i epigraficznych sprawia, że trudno jest dokładnie umiejscowić to założenie architektoniczne w kontekście faktograficznym, co prowadzi do różnych, często spekulatywnych teorii. Dotychczas interpretacje funkcji pałacu oraz identyfikacja poszczególnych budynków opierają się przede wszystkim na formalnej analizie architektonicznej. Część pałacu została usytuowana tak, by jak najlepiej wykorzystać uwarunkowania terenu oraz dominację Panch Mahal (N) nad innymi budynkami.

W Stambule sułtani osmańscy wbudowali pałace i meczety w istniejącą wcześniej tkankę miejską (zob. XV rozdział), natomiast w Fatehpur Sikri ukształtowanie terenu, wąskie uliczki starego miasta Sikri oraz pustelnia Salima Chishti wpłynęły na rozmieszczenie pałaców. W Pałacu Topkapi istniała wyraźna sekwencja wejść, dziedzińców i krużganków od przestrzeni publicznych do prywatnych. W Fatehpur Sikri obszar pałacowy stanowił natomiast zespół graniczących ze sobą podwórek i placów, przeznaczonych do pełnienia określonych funkcji dworskich, dość luźno zaaranżowanych jako przejścia od strefy publicznej do prywatnej — od Diwan-e-Am (H) do haremu (P). Nie było potrzeby przystosowywania otoczenia do wymogów uroczystych procesji, gdyż Mogołowie odrzucili tradycje perskiego ceremoniału, w którym władca wyjeżdżał na spotkanie czcigodnego gościa.

W ceremoniale dworskim wydarzenia z udziałem cesarza rozgrywały się na osi północ-południe, czyli od Diwan-e-Khas przez dziedziniec z planszą do gry, dalej przejściem w kierunku zbiornika Anup Talau (J) do małego balkonu wysuniętego z południowej fasady Daftarkhany (M). Być może stanowił on dharokhę — tron pod baldachimem, spotykany w takich budynkach mogolskich jak fort w Lahore, dobrze znany z ówczesnych malowideł miniaturowych [375]. Ważnym punktem Fatehpur Sikri były podniesione i ozdobione dekoracyjnymi obramowaniami miejsca, w których cesarz zasiadał w pełni majestatu.

Architektura mogolska nabrała odrębnego charakteru za panowania Akbara, kiedy intensywność działalności budowlanej przewyższyła nawet o dwa stulecia wcześniejszą gorączkę budowlaną z czasów Tuglaków (zob. rozdział XI). Ekspansja imperium mogolskiego była szczególnie widoczna w architekturze, a rzemieślnicy z różnych prowincji przybywali na dwór mogolski. Niejednorodne elementy wcześniejszego stylu indyjskiego, środkowoazjatyckiego i perskiego połączono dzięki wszechobecnemu materiałowi budowlanemu — czerwonemu piaskowcowi, który był nie tylko łatwo dostępny, atrakcyjny i łatwy do rzeźbienia, lecz miał także dodatkową zaletę — jego kolor zarezerwowany był dla namiotów cesarskich. Normą w zespołach pałacowych były budowle o konstrukcjach

belkowych, kształty łukowe były mniej powszechne, lecz wykorzystywane w pałacach, grobowcach i wielkich portalach.

W tym samym czasie, gdy styl mogolski rozpowszechnił się w północnych Indiach, inny eklektyczny styl łączący cechy tradycji irańskiej i indyjskiej rozwinął się na Dekanie. Przed końcem XV wieku rosnąca rywalizacja między miejscowymi muzułmanami z Dekanu a napływowymi wyznawcami islamu osłabiła władzę Bahmanidów, potężnego sułtanatu, który od 1374 roku rządził północnym Dekanem z Gulbargi (zob. rozdział XI, il. 197, 198). Władzę po nich przejęło pięć miejscowych dynastii; wszystkie wywodziły się od wcześniejszych sług Bahmanidów. Państwa tych sukcesorów nieustannie walczyły ze sobą, lecz w 1564 roku na chwilę się zjednoczyły, by rozbić Widźajanagar — hinduskie państwo położone na południu — i po wygranej bitwie pod Talokotą złupić jego bogatą stolicę.

Ich sukcesy zwróciły uwagę Mogołów, lecz dopiero za panowania Aurangzeba, w latach 80. XVII wieku, Dekan znalazł się ostatecznie pod panowaniem Mogołów. Po czasach Bahmanidów najdłużej panowali Adil Sahowie (1490–1686), wywodzący się od Jusufa Adil Khana, Turka służącego Bahmanidom jako zarządca Bidżapuru, oraz Kutb Sahowie (1512–1687), wywodzący się od Kuli Kutb al-Mulka, dowódcy Turkmenów Karakojunlu, który dla Bahmanidów zarządzał położoną daleko na wschodzie Telinganą. Obie dynastie były szyickie i utrzymywały ścisłe związki z Safawidami w Iranie. Zasłynęły również ze swojego patronatu nad literaturą, malarstwem i architekturą. Adil Sahowie rządzili z Bidżapuru, gdzie zachowało się wiele znaczących budynków — więcej niż w jakimkolwiek innym mieście Indii z wyjątkiem Delhi. Piąty władca, Ibrahim II (panował 1579–1627), prawdopodobnie był najwspanialszym mecenasem na Dekanie (jego portret, zob. il. 373). Miejscowy styl architektoniczny jest najbardziej harmonijny ze wszystkich stylów dekańskich pod względem strukturalnym i estetycznym, o czym świadczy m.in. grobowiec syna Ibrahima, Muhammada (panował 1627–1656, zob. il. 356).

Kutb Szahowie rządzili najpierw z Golkondy, jednak ich odrębny styl architektoniczny jest lepiej widoczny w Hajdarabadzie — mieście, którego budowę zaplanował w 1590 roku piąty władca dynastii Kutb Szahów, Muhammad Kuli (panował w latach 1580–1612), jako przedmieście fortu Golkonda. Podróżnicy i kronikarze opisują ogrody, bazary i pałace Hajdarabadu, jednak najbardziej imponującym zachowanym zabytkiem jest wzniesiony w centrum miasta Char Minar [344]. Pod względem lokalizacji i funkcji nawiązuje on do bramy Tin Darwaza, zbudowanej około 170 lat wcześniej w Ahmadabadzie [202], lecz brama w Hajdarabadzie jest znacznie większa: powierzchnia jej przyziemia zajmuje 300 m², każdy z czterech wielkich ostrołuków ma rozpiętość 10,8 m, a cztery smukłe minarety w narożnikach osiągają wysokość 55,8 m. Poszczególne kondygnacje minaretów otaczają balkony ocienione arkadami, co jest cechą charakterystyczną architektury Kutb Szahów. Minarety zwieńczone są galeryjkami, które przełamują kopułki o astrolabowym profilu, a nasady kopułek zdobią liście lotosu — ornament typowy dla architektury Adil Szahów w Hidrapurze [356]. Brama jest monumentalna: u podstawy masywna, o oszczędnym detalu architektonicznym, natomiast nadbudowa wizualnie lżejsza dzięki szeregowi arkadowych kondygnacji, a w narożnikach wywyższona ponad minarety.

W czasach panowania syna Akbara, Dżahangira (reżim 1605–1627), aktywność architektoniczna na ziemiach Mogołów zmieniła kierunek z budynków publicznych na bardziej prywatne — pałace, pawilony biesiadne, piękne ogrody i ustronne rezydencje. Niewiele z tych budowli przetrwało do dziś. Pierwsze dekady XVII wieku to okres przemian i eksperymentów, w którym budynki z piaskowca lub różnobarwnych marmurów wyróżniały się bogatą dekoracją w inkrustacje kamienne, polichromowane sztukaterie i ceramiczne okładziny. Najważniejszym dziełem z początku panowania Dżahangira była budowa grobowca jego ojca [345] w Sikandrze, położonej 8 km na północny zachód od Agry. Miejscowość rozwinęła się już za czasów Sikandara Lodi (panował 1489–1517), od którego pochodzi nazwa miasta, a Akbar wybrał ją ze względu na ogród zwany Bihisht Bagh (Rajski Ogród). Wydaje się jednak, że budowa grobowca w obecnej formie rozpoczęła się dopiero po śmierci cesarza, 16 października 1605 roku. Z inskrypcji na portalu wynika, że kompleks ukończono przed 1613 rokiem, osiem lat po objęciu tronu przez Dżahangira.

Podobnie jak grobowiec Humajuna w Delhi, grobowiec Akbara w Sikandrze znajduje się w dużym ogrodzie o powierzchni 765 m², podzielonym kanałami wodnymi i otoczonym wysokim murem. Nad bramą z czerwonego piaskowca po południowej stronie górują cztery minarety z białego marmuru, inkrustowanego szarym i czarnym marmurem. Pola dekoracyjne wypełniają wzory geometryczne oraz rozbudowane arabeski roślinne, przypominające motywy tkanin. W licznych delikatnych wersach poetyckich we fryzie obramiającym łuk portalu grobowiec i jego ogród porównano do raju. Dekoratorem i kaligrafem był Abd al-Hakk Sułtani, który otrzymał zaszczytny tytuł Amanat Khan (Dostojnik Godny Zaufania). Później wykonał on wiele inskrypcji na Tadż Mahal.

Mauzoleum Akbara wzniesiono na wysokim (9 m), barwnie otynkowanym przyziemiu o boku 104 m. Arkady wykonane z piaskowca, o formie inspirowanej perskimi pistakami, są zdobione marmurową inkrustacją. Grobowiec o powierzchni przyziemia 1000 m² ma formę piramidalną złożoną z trzech tarasowych kondygnacji z czerwonego piaskowca, zwieńczonych w narożnikach kopułowymi pawilonami chatri. Pośrodku budynku, w westybulu kunsztownie ozdobionym polichromowanymi stiukami na wzór perski (346), znajduje się wejście prowadzące do podziemnej krypty (42 m²) przykrytej płaską kopułą. Na samej górze, na tarasowym dziedzińcu, ustawiony jest marmurowy sarkofag cesarza, otoczony ażurowymi marmurowymi przezroczałami. Biały kolor marmuru kontrastuje z dominującą czerwienią piaskowca. Gra światła i cienia na delikatniejszych, bardziej dekoracyjnych wyższych partiach budynku kontrastuje z monumentalną masą pomieszczeń niższych. Konstrukcja tego mauzoleum w znacznym stopniu odchodzi od konwencjonalnego grobowca przykrytego kopułą, takiego jak grobowiec Humajuna, zbudowany prawie pół wieku wcześniej [336]. W mauzoleum Akbara galerie na tarasowych kondygnacjach, budowane z filarów łączonych belkowaniem, należą do miejscowej indyjskiej tradycji konstrukcji belkowych stosowanych w pałacach, podczas gdy podest z arkadą, westybul ozdobiony polichromowanymi sztukateriami oraz wysokie pistakowe portale z kamienną inkrustacją kontynuują tradycję timurydzką.

Nacisk na staranne wykończenie oraz barwna ornamentyka bramy w Sikandrze stały się wzorem dla innych budowli, na przykład małego grobowca położonego na wschodnim brzegu rzeki Jamuny naprzeciwko Agry [347]. Spoczywa tam wierny Dżahangira, Mirza Gijas Beg, znany powszechnie jako Itimad ud-Daula (Filar Państwa). Jego córka, Mihr un-Nisa (Słońce Kobiet), która jako żona Dżahangira przyjęła tytuł Nurdżahan (Światło Świata), przez sześć lat po śmierci ojca w 1622 roku nadzorowała budowę jego grobowca. Mauzoleum znajduje się w czworokątnym ogrodzie. Mury otaczające założenie, dom dla pielgrzymów nad Jamuną oraz podest wykonano tradycyjnie z czerwonego piaskowca inkrustowanego kolorowym marmurem, jednak sam grobowiec to pierwsza budowla w Indiach, w której biały marmur został zastąpiony czerwonym piaskowcem jako podłożem dla inkrustacji pietra dura. Budynek (o boku 21 m) zawiera centralną komnatę grobową, otoczoną kwadratowymi i prostokątnymi salami dekorowanymi płaskorzeźbionym stiukiem w perskim stylu. W narożnikach wzniesiono ośmioboczne wieże z galeryjkami, przypominające minarety. Mauzoleum wieńczy mały, czworoboczny pawilon, którego każda ściana ma trzy otwory zakończone łukiem i osłonięte ażurowymi detalami. Te ażurowe konstrukcje wyróżniają się kontrastem wobec połyskujących elewacji, zaś gzymsy i okapy mocno podkreślają linie horyzontalne w strukturze budynku.

Niewielki, przypominający klejnot budynek jest znaczący ze względu na bogatą i misterną ornamentykę oraz tonację barw. Zmieniła się wówczas tradycyjna technika inkrustacji opus sectile — marmurowa inkrustacja w różnych kolorach została zastąpiona przez pietra dura, w której twarde i rzadkie kamienie szlachetne, takie jak lazuryt, onyks, jaspis, topaz, karneol czy agat, były precyzyjnie przycinane i szlifowane, a następnie umieszczane w marmurowym podłożu w dopasowanych wgłębieniach. Tradycyjne wzory geometryczne i arabeski łączono z motywami przedstawiającymi m.in. butelki, wazy z kwiatami oraz cyprysowe drzewka — oczywiste nawiązanie do koranicznego opisu raju. Misterna inkrustacja pietra dura w kolorach żółtym, brązowym, szarym i czarnym, kontrastujących z subtelną bielą marmuru, zapowiada późniejsze kompozycje zdobiące najbardziej wystawne budowle wzniesione pod patronatem Mogołów, gdy biały marmur zdobiono złotem i kamieniami szlachetnymi w charakterystycznym stylu.

Architektura mogolska osiągnęła swoje apogeum za panowania Szahdżahana (1628–1658), syna i następcy Dżahangira, który był również największym mecenasem wśród cesarzy mogolskich. W tym okresie opracowano zasady planowania założeń architektonicznych, polegające na utrzymywaniu symetrii (często podwójnej, lustrzanej), stosowaniu odpowiednich kanonów proporcji oraz precyzyjnym wymiarowaniu elementów budowlanych. Wprowadzony zestaw form i ornamentyki stał się bardziej ujednolicony i ograniczony. Na przykład rozpowszechniły się ostre łuki w odmianie wielolistnych (tzw. lambrekinowych), a biały marmur oraz stiuk zastąpiły dotąd ulubiony czerwony piaskowiec jako główne materiały budowlane i wykończeniowe. Płyty oraz bloki oblicowań były starannie wypolerowane i kunsztownie ozdobione płaskorzeźbami oraz wielobarwną inkrustacją. Podobnie jak w imperium osmańskim, ujednolicenie stylu artystycznego osiągnięto dzięki działaniu architektonicznych pracowni dworskich, funkcjonujących pod ścisłą kontrolą cesarza.

Siedem lat po śmierci Dżahangira, w 1627 roku, Szahdżahan nakazał wybudować dla swojego ojca mauzoleum w Szahdary, niedaleko Lahauru. Miasto to było ważnym punktem na skrzyżowaniu karawanowych szlaków z Delhi, Multanu, Kaszmiru i Kabulu, a odwiedzający chwalili jego wspaniałe meczety, bazary, pałace, rezydencje i ogrody, z których do dziś zachowało się niewiele. Zgodnie z mogolskim kanonem grobowiec Dżahangira wzniesiono w czworokątnym ogrodzie (o powierzchni około 500 m^2), zaprojektowanym jeszcze za jego życia. Od wschodu ogród graniczy z rzeką Rawi, a od zachodu przylega do niego duży plac z meczetem. Podobnie jak przy grobowcu Akbara w Sikandrze, ogród jest podzielony na 16 kwadratowych rabat, a mauzoleum zbudowano na obszernej platformie o wymiarach 85 x 85 m. W przeciwieństwie do wcześniejszych mauzoleów, którym towarzyszyły inne budowle, grobowiec Dżahangira jest pojedynczą bryłą, ujętą strzelistymi minaretami w narożnikach. Cenotaf, pierwotnie ustawiony na otwartym tarasie dachowym i ogrodzony ażurowymi przegrodami (podobnie jak w grobowcu Akbara), został przeniesiony do sali grobowej. Elewacje z czerwonego piaskowca ozdobiono białym marmurem, wycinanym w kształty wazonów z nakrywkami, natomiast wnętrze udekorowano motywami bukietów kwiatowych wykonanymi techniką mozaiki pietra dura.

Tadź Mahal (il. 349, 350) — grobowiec Szahdżahana, wzniesiony na cześć jego ukochanej żony Mumtaz Mahal — jest bardziej znany niż mauzoleum jego ojca. To najsłynniejsza budowla całej architektury muzułmańskiej. Charakterystyczny kształt tego obiektu, podobnie jak piramidy, Wieży Eiffla czy Krzywej Wieży w Pizie, stał się wizytówką kraju. Prace nad budową rozpoczęto wkrótce po niespodziewanej śmierci Mumtaz Mahal w 1631 roku, a zakończono przed 1647 rokiem. Projekt przygotowała grupa trzech architektów, którym przewodził Ahmad Lahauri z Lahauru, wspierany przez Abd al-Karima Mamur Khana oraz Makramata Khana. Zgodnie z tradycją, grobowiec wzniesiono w dużym prostokątnym ogrodzie (308 x 554 m), jednak w odróżnieniu od wcześniejszych przykładów, budowla nie znajduje się w centrum ogrodu, lecz przy jego północnym krańcu, niedaleko brzegu rzeki, a na osi ogrodu po południowej stronie stoi monumentalna brama. Mauzoleum i podest, na którym się znajduje, wykonano z wypolerowanego białego marmuru, jasnego i krystalicznego materiału, który wyraźnie kontrastuje z nieprzejrzystym czerwonym piaskowcem użytym do budowy dalszych elementów zespołu oraz dwóch sąsiadujących budynków: zajazdu dla pielgrzymów po stronie wschodniej oraz meczetu po stronie zachodniej.

Pod względem planu i masywności bryły Tadź Mahal stanowi rozwiniętą formę grobowca Humajuna w Delhi [1336]. Budowlę wieńczy cebulasta kopuła spoczywająca na wysokim tamburze, a na tarasie dachowym symetrycznie rozmieszczono cztery małe chatri. Wnętrze mauzoleum składa się z ośmiobocznych sal połączonych ze sobą w przemyślany sposób. Tadź Mahal otaczają cztery cylindryczne, wysokie minarety stojące na narożnikach podestu. Ta starannie zrównoważona proporcjami budowla, odbijająca się w wodzie kanału dzielącego ogród, dodatkowo podkreślona blaskiem wypolerowanego marmuru i doskonałą płaskorzeźbą, jest symbolem architektury mogolskiej.

W przeciwieństwie do grobowca Itimada ud-Dauli [347], Tadź Mahal ma oszczędną ornamentykę w technice pietra dura, prezentującą delikatne arabeski oraz wyraźne inskrypcje. Większość tekstów stanowią cytaty z Koranu dotyczące eschatologii, zwłaszcza Dnia Sądu Ostatecznego. Sugerowano, że projekt epigraficzny autorstwa Amanata Khana miał przekazywać przesłanie ukryte w kształcie i usytuowaniu budynku: grobowiec miał być alegorią tronu Boga ponad ogrodami Raju w Dniu Sądu. Po wewnętrznych i zewnętrznych ścianach mauzoleum biegnie ciągły pas lamperii z płaskorzeźbami przedstawiającymi kwitnące kwiaty. Te same motywy powtórzono w inkrustacjach pietra dura na cenotafie Szahdżahana i jego żony oraz w czerwonym piaskowcu pobliskich budowli. Motywy roślinne inspirowano rycinami z europejskich zielników. Stiuki mogolskie pojawiły się po raz pierwszy w manuskrypcie przygotowanym dla Dżahangira około 1620 roku. Od czasów Szahdżahana te dekoracje stały się powszechne.

Szahdżahan był także mecenasem pałaców i meczetów. Po objęciu tronu nakazał renowację fortu w Agrze, która zakończyła się przed 1637 rokiem. Renowacja objęła trzy wielkie dziedzińce: dziedziniec audiencji publicznej z pawilonem Diwan-e Am, dziedziniec skarbów z pawilonem Diwan-e Khas na audiencję prywatną oraz pawilon Macchi Bhawan, a także teren dworski zwany dziś Ogrodem Winogron (Anguri Bagh). Pierwszy dziedziniec znajduje się blisko wejścia, podczas gdy dwa pozostałe wychodzą na rzekę. Meczet zwany Perłowym (Moti Masdżid), zbudowany z jasnego białego marmuru wewnątrz fortu, ukończono dopiero w 1653 roku, kiedy Szahdżahan przeniósł stolicę do Delhi. Projektantem i budowniczym był Nagin. Meczet obejmuje prostokątny dziedziniec modlitewny (49 x 17 m) oraz salę modlitw z siedmioma nawami i trzema przejazdami, podzielonymi dwunawowymi filarami o przekroju krzyżowym. Świątynię wieńczą trzy cebulaste kopuły oraz ostre łuki lambrekinowe. Plan Moti Masdżid w Agrze, jako bardziej okazała wersja meczetu wzniesionego w Adźmerze w 1636 roku, był wzorem dla mniejszych budowli sakralnych powstających pod patronatem cesarskim.

Natomiast plan meczetu z jedną nawą poprzeczną, wykorzystany w meczecie Ser Saha w Delhi [334], stał się popularniejszy w dużych miejskich meczetach gromadzących wiernych, które zawierały wielkie dziedzińce z portykami oraz długie, wąskie sale modlitw z centralnym wejściem w formie pisztaqu. Sale te wieńczyły kopuły, zwykle było ich trzy lub pięć. Meczet Wazira Khana w Lahaurze (352, 153), zbudowany przez nadwornego lekarza Hakima Alego z Činijat w roku 1635, stanowi przykład tego typu budowli. Wybrukowany prostokątny dziedziniec o wymiarach 51 x 39 m flankują w narożnikach ośmioboczne minarety, a z trzech stron otaczają go jednoarkadowe portyki. Z czwartej strony, czyli strony kibli, mieści się sala modlitw przekryta trzema kopułami i poprzedzona monumentalnym portalem. Główne wejście do świątyni, wyznaczone na osi mihrabowej, prowadzi z ulicy bazarowej po stronie zachodniej, tuż za nim znajduje się ośmiokątny westybul zwieńczony kopułą. Meczet zbudowano z cegły, dekorowano szkliwionymi płytkami ceramicznymi oraz stiukami. To właśnie tradycyjne w Pendżabie materiały budowlane i dekoratorskie odróżniają budowlę od innych meczetów mogolskich północnych Indii. Na przykład meczet Dżama w Agrze został zbudowany z czerwonego piaskowca, a do fryzów kaligraficznych użyto oszczędnie białego marmuru. Meczet ten, ukończony w 1648 roku pod patronatem

księżniczki Dżahanary, córki cesarza, wzniesiono na podobnym, lecz powiększonym planie: sala modlitw składa się z dwóch naw poprzecznych.

[334] Delhi, Fort Czerwony, 1639–1648, Diwan Khas

Meczet gromadzący, zbudowany w latach panowania w nowym mieście pałacowym Dżahdżahanabadu. Podobnie jak meczet Sahidahanabad, jest obłożony czerwonym piaskowcem, a sale modlitewne otaczają smukłe minarety. Sahidahanabad budowano pod panowaniem cesarza w latach 1619–1648. Założono je na planie regularnym, na płaskowyżu wzdłuż zachodniego brzegu rzeki Jamuny, obejmując znaczną część obszaru dawnego miasta Firozabad. Projekt urbanistyczny wykonał Lahauri, główny architekt Tadi Malalu, oraz inni architekci. Wznoszenie Sahidżahanabadu nadzorowali Gajrat Khan i pułkownik Makramat Khan, którzy także pracowali przy budowie Tadż Mahalu. Otoczone murami miasto miało szerokie ulice i kanały wodne, bazary, meczety, ogrody, domy dla arystokracji oraz ufortyfikowany pałac zwany Lal Kila (Czerwony Fort) – nazwa pochodzi od wysokiego muru z czerwonego piaskowca, który otaczał białomarmurowe pałace i ogrody, usytuowane na brzegu rzeki. Fort, dwukrotnie większy od twierdzy Aurangzebu, został zaprojektowany na planie osiowym. Główny bazar prowadzi od Bramy Lahaurskiej, głównego wejścia po stronie zachodniej, na dziedziniec audiencji publicznych z pawilonem Diwan-e Am. Hypostylowy pawilon (57 x 21 m) z filarami wyciosanymi z czerwonego piaskowca przypomina podobny budynek w forcie w Agrze, jednak delhijski posiada marmurowy tron otoczony kolumnami wspierającymi rzeźbiony kamienny baldachim. Ściany wokół tronu zdobią płyty z białego marmuru inkrustowanego w technice pietra dura kolorowymi kamieniami i motywami roślinnymi. Na malowidłach ponad tronem widać wizerunek Orfeusza grającego na lirze, prawdopodobnie pochodzący z Florencji. Dalej, w kierunku wschodnim, w forcie znajduje się szereg pawilonów mieszkalnych i administracyjnych, usytuowanych wzdłuż kanału i wychodzących na rzekę. Większość stanowią płasko zadaszone, jednopiętrowe budynki wzniesione z marmuru lub wypalanych cegieł pokrytych połyskującym białym tynkiem. Narożniki dachów wieńczą małe chatri, fasady ocieniają arkadowe portyki zadaszone szerokim okapem. Arkady tworzą filary łączone łukami, a wśród budynków wyróżnia się pawilon audiencji prywatnych Diwan-e Khas oraz pawilon Imtiaz Mahal, dziś zwany Rang Mahal (Pałac Kolorów). Pomieszczenia haremu oraz Diwan-e Khas są ozdobione kunsztownymi płaskorzeźbami oraz kompozycjami pietra dura z kamieni szlachetnych, a także złoceniami i malowidłami ściennymi.

Šahdżahan, podobnie jak jego ojciec Dżahangir, słynął jako założyciel ogrodów. Zbudował w rejonie Kaszmiru kilka rezydencji letnich. Jednym z jego pierwszych działań jako władcy było założenie ogrodu wokół naturalnego źródła w Werinag na południe od Srinagaru, a jego wizyta w tym miejscu w 1620 roku zapoczątkowała wzrost zainteresowania urządzaniem ogrodów wśród wielmoży. Dżahangir nakazał swojemu synowi, księciu Khurramowi (później Šahdżahanowi), zagrodzić potok wokół Šalimaru nad jeziorem Dal w Srinagarze. Miejsce, znane później jako Farah Bakhs (Dający Radość), stało się dolnym ogrodem słynnego ogrodu Šalimar Šahdżahana. W 1634 roku Šahdżahan kazał zaprojektować po stronie północno-wschodniej kolejny ogród typu chār bāgh, zwany Faiz Bakhś (Dający Szczodrość).

Mówi się, że w czasach Dżahangira w Kaszmirze było 777 ogrodów mogolskich. W większości z nich pośrodku znajdował się pawilon biesiadny stojący na obszernym tarasie. Wspaniałym przykładem jest pawilon w Faiz Bakhś, zbudowany z miejscowego czarnego kamienia, usytuowany nad źródłem, którego woda spływała w kanale tworzącym główną wertykalną oś ogrodu. Wzdłuż biegu kanału znajdują się wykorzystujące spadek terenu tarasy, stawy, odnogi wodne oraz pawilony. W ogrodzie rośnie blisko sto gatunków roślin, w tym drzewa iglaste, kwiaty takie jak róże i fiołki, a także liczne zioła i przyprawy. Ogród służył nie tylko jako miejsce wypoczynku, ale również zapewniał spory dochód ze sprzedaży ziół i roślin leczniczych. Podróżnicy opisywali ogrody mogolskie jako odpowiednik rajskich ogrodów.

Największy ogród Šahdżahana to Bag-e Fath Bahā, obecnie znany jako Shalimar Bagh w Lahaurze, założony w 1643 roku. Projektanci tego założenia inspirowali się ogrodem Shalimar w Kaszmirze, jednak ogród w Lahaurze przewyższa go rozmiarem i jakością estetyczną. Woda dostarczana była kanałem Rawi z miasta. Ogród został zrealizowany w czasach Mardana Khana, irańskiego arystokraty i inżyniera, który w 1635 roku przybył na dwór mogolski. Wcześniejszy schemat ogrodów typu chār bāgh, ulokowanych symetrycznie po obu stronach central

Rzemiosło artystyczne w czasach pierwszych Wielkich Mogołów (XVI–XVII w.) i ich współczesnych

Kolorowe przedmioty wytwarzane w Indiach od XVI wieku do końca XVIII wieku zyskały znaczne znaczenie również poza kontekstem religijnym – wykorzystywano je świecko, a ich wartość wzrastała dzięki cesarskim warsztatom, które funkcjonowały głównie dzięki zaangażowaniu władców. Podobnie jak w przypadku innych monarchii, największymi mecenasami sztuki byli cesarze mogolscy, a ich styl naśladowały mniejsze dwory w regionie Dekanu.

W czasie panowania pierwszych władców dynastii Mogolskiej ogromnym zainteresowaniem cieszyło się nie tylko kolekcjonowanie książek, lecz od połowy XVII wieku wzrosło zapotrzebowanie na luksusowe przedmioty użytkowe i ozdobne – biżuterię, broń, stroje, tkaniny oraz kobierce – wykonywane z najwyższą starannością, często z drogocennych kruszców, kamieni szlachetnych i jedwabiu. Na dwór importowano kosztowne dobra, m.in. czerwone rubiny z Birmy, Cejlonu, Afganistanu oraz chińską porcelanę. Tę ostatnią kolekcjonowano zarówno w wersji antycznej, jak i nowoczesnej – biało-niebieskiej – eksportowanej na Zachód. Mogolowie gromadzili także dzieła sztuki powstałe rzekomo dla ich przodków. Wzorując się na Timurydach, kontrolowali produkcję książek, a ich biblioteki zawierały jedne z najwspanialszych manuskryptów islamu, takie jak *Šāhnāme* przygotowane ok. 1450 dla Muhammada Dżokiego, czy *Zafarnāme* ukończone w latach 1467–1468 dla Hosejna Bajkary.

Cesarze mogolscy kolekcjonowali również wyroby nefrytowe. Najsłynniejszym przykładem jest biały dzban wyrzeźbiony w połowie XV wieku dla Ulugbega, na którym później – w 1614 i 1647 roku – wyryto imiona Dżahangira oraz Szaha Dżahana, dumnych z jego

posiadania. Timurydzkie wyroby stały się wzorcami dla późniejszych przedmiotów mogolskich, które często ozdabiano inskrypcjami z imionami i tytułami władców.

Styl ilustracji książkowej i kaligrafii w sztuce mogolskiej

Za rządów Mogolów w Indiach wykształcił się odrębny styl ilustracji książkowej, łączący cechy XVI-wiecznej miniatury irańskiej z lokalnymi tradycjami malarskimi oraz wpływami europejskimi, znanymi z miedziorytów przywożonych drogą morską. Podobnie jak w imperium osmańskim (zob. rozdz. XV), styl mogolski charakteryzował się rosnącym zainteresowaniem realizmem przedstawienia. Było to szczególnie widoczne w ilustracjach do dzieł historycznych i w tzw. albumach (*murakka*ʿ), powstających od końca XVI do końca XVII wieku na zlecenie cesarzy.

Władcy mogolscy zakładali ogromne biblioteki i utrzymywali warsztaty kaligraficzno-malarskie, w których tworzono rękopisy. W przeciwieństwie do malarstwa perskiego, wiele informacji o artystach zachowało się dzięki podpisom, zapiskom marginalnym oraz relacjom współczesnych o funkcjonowaniu cesarskich warsztatów.

Po śmierci Babura, za rządów jego syna Humajuna (1530–1556), rozwój malarstwa mogolskiego został chwilowo wstrzymany z powodu politycznych zawirowań i rywalizacji z innymi ośrodkami, m.in. z perskim dworem szacha Tahmaspa I. W 1540 roku Humajun schronił się na dworze tego władcy, gdzie zapoznał się z najwybitniejszymi artystami perskimi. Po odzyskaniu władzy w 1555 roku, sprowadził ich do Delhi. Kaligraf Mir Sejjed Ali i malarz Abd as-Samad stali się fundamentem nowej cesarskiej pracowni.

Styl ich twórczości – silnie inspirowany perskim Tabrizem – był jednak szybko adaptowany do nowych realiów. Na liście darów wysłanych przez Humajuna do Radżputa Rāja Khaṇa znajdowały się miniatury przygotowane przez jego nadwornych artystów, co dowodzi, że ilustracje książkowe były już wtedy znakiem rozpoznawczym indyjskiego mecenatu.

Po niespodziewanej śmierci Humajuna, dopiero za panowania jego syna Akbara (1556–1605) styl mogolski rozwinął się w pełni. Akbar zgromadził wokół siebie wielu artystów, których warsztaty przemieszczały się wraz z dworem – z Delhi do Agry (Akbarabadu), Fatehpur Sikri i Lahauru. Pod koniec jego panowania liczba artystów w cesarskim skryptorium przekroczyła sto.

Akbar interesował się literaturą, filozofią i sztuką – mówi się, że jako młodzieniec uczył się rysunku pod kierunkiem Mir Sejjeda Alego i Abd as-Samada. Świadectwem tej pasji jest znakomita ilustracja autorstwa Abd as-Samada zatytułowana *Młody Akbar pokazuje obraz ojcu Humajunowi*. Scena rozgrywa się w pawilonie połączonym z tarasem na drzewie; Akbar prezentuje miniaturę swojemu ojcu. Książę występuje w towarzystwie artysty w perskim turbanie, obok którego widnieją piórnik oraz kurtka z napisem: *Allahu akbar, al-ʿabd Abd as-Samad, shīrīn qalam* („Bóg jest największy, sługa Abd as-Samad, słodkie pióro”).

Styl tej kompozycji – porównywalnej z miniaturą *Koszmar Zahhaka* z *Szahname* Tahmaspa – ukazuje wyraźny wpływ malarstwa tabrizańskiego, lecz postacie noszą charakterystyczne mogolskie nakrycia głowy, wprowadzone przez Humajuna w 1533 roku, co nadaje kompozycji wyraźnie lokalny rys.

Równie interesująca jest sama scena. Choć pod względem struktury formalnej nawiązuje do wcześniejszego malarstwa, znacznie różni się pod względem funkcji. Wydaje się, że miniatura nie miała być ilustracją do tekstu literatury pięknej ani historycznej, lecz ukazywać wydarzenie współczesne. Przy próbach datowania ilustracji zakłada się, że młody Akbar faktycznie wręczył swojemu ojcu ten rysunek, więc musiał on zostać wykonany przed śmiercią Humajuna w 1556 roku. Inwokacyjna fraza *Allahu akbar* i dalsza część zdania musiały zatem być późniejszym dodatkiem, ponieważ książę Muhammad przyjął imię Akbar dopiero po objęciu tronu. Ten scenariusz wydaje się jednak mało prawdopodobny, ponieważ zakłada, że Abd as-Samad namalował wydarzenie, które jeszcze się nie wydarzyło. Bardziej przekonująca jest wersja, według której miniatura powstała w czasie pierwszego trzydziestolecia panowania Akbara, aby upamiętnić to wydarzenie. Obrazek w ręku młodego Akbara należy zatem odczytywać jako artystyczny panegiryk – odpowiednik inskrypcji pochwalnej na tylnej ścianie zrujnowanego pałacu.

Charakterystyczną cechą twórczości Abd as-Samada, odróżniającą jego dzieła od wcześniejszego malarstwa perskiego, było przedstawianie wydarzeń nielegendarnego, lecz współczesnego dworu. Wcześniej perscy malarze ilustrowali najczęściej sceny z eposów, jak „Księga Królów" (Szahname), natomiast w czasach mogolskich zaczęto utrwalać wydarzenia bieżące w formie pojedynczych rysunków – niezależnych od konkretnego tekstu. Zjawisko to stało się powszechne pod koniec XVI wieku. Równolegle rozwijała się nowa praktyka: miniaturzyści zaczęli tworzyć autoportrety, co można wiązać ze wzrostem świadomości artystycznej oraz informacjami biograficznymi o malarzach, przekazywanymi przez historyków sztuki. Sam Abd as-Samad był pionierem takiego podejścia, a jego prace świadczą o zainteresowaniu postacią jednostki – zainteresowaniu, które w pełni rozkwitło na dworze mogolskim w XVII wieku.

Ilustracje z pierwszych manuskryptów przygotowywanych w dworskim skryptorium wykazywały jeszcze mniejsze odejście od wcześniejszych konwencji stylistycznych. W latach 60. XVI wieku odnowiono księgę zawierającą *Tutiname* (Opowieści papugi) – popularny zbiór bajek. Kilka spośród 218 pełnych życia ilustracji zdradza silny wpływ miejscowej tradycji z regionu Ćauruvaricasika, rozwiniętej jeszcze przed pojawieniem się dynastii Mogołów. Inne ilustracje zdają się czerpać z malarstwa sułtanatów. Zostały częściowo odnowione w stylu mogolskim.

Znacznie ambitniejszym przedsięwzięciem była czternastotomowa kopia *Hamzanamy* (Opowieść o Hamzie), prawdopodobnie powstała w latach 1557–1572. Jej realizację rozpoczął Mir Sejed Ali, lecz po jego wyjeździe na pielgrzymkę do Mekki kierownictwo przejął jego młodszy rodak, Abd as-Samad. Pierwotny manuskrypt zawierał 1400 dużych miniatur malowanych na płótnie bawełnianym (ok. 67 x 51 cm), przedstawiających heroiczne czyny Hamzy – wuja Mahometa. Ze względu na zmianę formatu oraz ewolucję stylu

malarskiego, 150 zachowanych miniatur znacznie różni się jakością. Na niektórych stronach, prawdopodobnie wcześniejszych, widnieją dwie linijki tekstu nad malowidłem i trzy pod nim. Ilustracje przedstawiają duże postacie w klasycznym układzie kompozycyjnym z czerwonymi płotkami, strumieniami oraz cyprysami w tle.

Większość zachowanych miniatur pochodzi z tomu dziesiątego i są to ilustracje pełnostronicowe – tekst znajduje się na osobnej karcie papieru, doklejonej na odwrocie. Przykładem nowego kierunku w malarstwie może być scena przedstawiająca Amira przebranym za lekarza leczącego czarnoksiężników [362]. W centrum kompozycji Amir bada puls wychudzonego czarnoksiężnika, którego podtrzymuje sługa. Otaczają ich służący, gestykulujący i wyrażający niepokój. Dynamiczna scena pałacowa została skontrastowana z idyllicznym pejzażem na pierwszym planie. Pojawiają się nietypowe dla malarstwa perskiego przedstawienia postaci z profilu, a także frontalne (en face). Kompozycja jest przeładowana i chaotyczna – odejście od tradycyjnego perskiego porządku przestrzennego jest tu wyraźne.

Artysta często eksperymentował z kierunkiem spojrzenia i perspektywą. Mężczyzna ukazany en face patrzy na architekturę, podczas gdy inne postaci obserwują scenę pod kątem. Ten luksusowy manuskrypt przetrwał do dziś w kolekcji Akbara jako kopia perskiej wersji bajek Kalila i Dimna (*Anwar-i suhajli* – Światła Kanuma). Data ukończenia dzieła to wrzesień 1570 roku. Manuskrypt średnich rozmiarów (ok. 21 cm wysokości) zawiera 22 miniatury, w których powtarzają się te same motywy postaci ludzkich i zwierząt, pejzażu oraz architektury, co w *Hamzanamie*.

Z *Anwar-i suhajli* jasno wynika, że za czasów mecenatu Akbara miniatorstwo książkowe zyskiwało coraz większe znaczenie. Wczesne ilustracje odpowiadały tradycyjnemu formatowi – tekst otaczał miniaturę – natomiast późniejsze sceny, takie jak Matonum przepowiadający przyszłość zwierzętom [363], wykraczały poza ramkę i podporządkowywały układ obrazu zasadom krajobrazowym. Z czasem tekst ograniczono do dwóch krótkich linijek. Sceny zwierzęce wyróżniają się szczególnie dzięki darowi obserwacji artysty oraz realizmowi. Paleta barw staje się bardziej stonowana i pastelowa w porównaniu z intensywnymi kolorami wcześniejszego malarstwa perskiego. Brak podpisów na marginesie (powszechnych dopiero od około 1580 roku) uniemożliwia precyzyjne przypisanie dzieł konkretnym artystom.

Kolejnym cennym manuskryptem z tego okresu jest *Darabname* (Opowieść o Darabie), przygotowany w królewskim skryptorium mniej więcej w tym samym czasie co *Anwar-i suhajli*. Unikatowy jest także egzemplarz Koranu zamówiony przez Akbara. Bogata ornamentyka i złote iluminacje wskazują, że miał być przeznaczony na użytek samego władcy. Na ostatniej stronie (246) widnieje informacja, że tekst skopiował Hibatallah al-Husajni w Lahaurze w latach 1573–1574. Każda strona wykonana jest z wypolerowanego, błyszczącego papieru wysokiej jakości (33 × 22 cm). Kaligraf umieścił 17 linijek tekstu w różnych duktach i otoczył je ramkami. Linie pierwsza, środkowa i ostatnia zapisana została duktem muhaqqaq, naprzemiennie błękitnym i złotym tuszem na białym tle. Między nimi znajdują się linie w dukcie naskhi, oddzielone pionowymi medalionami. Tytuły sur zapisano duktem ruqaʿ na złotym tle. Staranna i bogata ornamentyka przywodzi na myśl dzieła

perskie, ale pojawiają się także innowacje kolorystyczne – szczególne upodobanie do różu, pomarańczu i zieleni.

W latach 80. XVI wieku, po ukończeniu wielkiego manuskryptu z kopią *Hamzanamy*, artyści w dworskiej pracowni malarskiej pracowali nad wieloma księgami. Część z nich stanowiły tłumaczenia tekstów hinduskich na język perski, który u Wielkich Mogołów był językiem dworskim. Na przykład ilustrowana kopia *Razmnama* (*Księga wojen*), będąca przekładem *Mahabharaty*, została wykonana w latach 1582–1586. W innych ilustrowanych manuskryptach uwieczniano życie cesarza Akbara i jego przodków. Do tych dzieł historycznych należą m.in.: *Tarikh-i Alfi*, mające upamiętniać tysiąclecie muzułmańskiego kalendarza; *Czingizname*, jeden z tomów *Jami' al-Tawarikh* Raszida ad-Dina, opisujący życie i czyny Czyngis-chana oraz jego następców; *Tarikh-i Chingiznamah-yi Timuriyah*, czyli historia potomków Timura; *Baburnama*, pamiętniki dziadka Akbara; oraz *Akbarnama*, historia panowania samego Akbara.

Te manuskrypty tworzono w dużym formacie, zawierały przeciętnie około 500 stron i aż 150 całostronicowych miniatur. Ilustracje te były większe od pól tekstowych i otaczano je tradycyjnymi ramkami. Aby zrealizować tak dużą liczbę ilustracji w krótkim czasie, pracę organizowano zespołowo – różni artyści byli odpowiedzialni za kontury, kolory, detale, mimikę twarzy itd. W niektórych przypadkach miniatury z wcześniejszych manuskryptów przenoszono i wklejano do nowych. Przykładowo w pierwszej kopii *Akbarnamy* wiele stron ilustrowanych pochodziło z nieznanego tekstu, a następnie doklejono do nich nowy tekst. W manuskryptach, gdzie to nie zakłócało kompozycji, przepisywano tekst na nowe karty, by ujednolicić kaligrafię. Nowy manuskrypt ukończono w styczniu 1590 roku, choć na podstawie cech stylistycznych miniatur ich wykonanie datuje się na lata 1586–1587.

Ilustracje w tych manuskryptach dostarczają cennych informacji o ostatnich kampaniach wojennych, ceremoniach dworskich i czynach cesarza. Na przykład miniatura przedstawiająca budowę Fatehpur Sikri z pierwszej wersji *Akbarnamy* ukazuje tłumy robotników przy Bramie Słoni. Drewniane rusztowania wspierają łuk bramy, a po lewej stronie kompozycji trwają prace wodne. Jak niemal wszystkie miniatury w tym manuskrypcie, również ta posiada na dolnym marginesie podpisy: kontury wykonał Tulsi Kalam, a kolory nałożył Bhawani Das. Z zapisków przy innych miniaturach wynika, że wykonanie tak złożonych kompozycji zajmowało od 6 do 10 tygodni. Te notatki dostarczają wiarygodnych informacji o pracy w dworskiej pracowni malarskiej i stanowią przeciwwagę dla panegirycznych opisów w kronikach, sugerujących, że sam cesarz wybierał każdą ilustrację.

Styl malarski w pierwszym manuskrypcie *Akbarnamy*, choć momentami chaotyczny, z czasem uległ udoskonaleniu. W drugiej kopii księgi, przygotowanej około dekady później, kompozycje są bardziej przejrzyste, a detale staranniejsze. Wysoka jakość miniatur, bogata kolorystyka i połyskujący papier plasują tę wersję *Akbarnamy* wśród najdoskonalszych dzieł powstałych w pracowni cesarskiej pod koniec lat 90. XVI wieku. Uznani mistrzowie i nowicjusze współpracowali, by osiągnąć pełną kompozycyjną klarowność i wierność szczegółom. Całostronicowa miniatura zatytułowana *Abu al-Fazl przedstawia pierwszą*

księgę Akbarnamy Akbarowi jest częścią dwustronicowej kompozycji ukazującej wydarzenie sprzed kwietnia 1596 roku – daty ukończenia kaligrafii tego fragmentu tekstu. Ilustracja więc niemal współczesna jest opisywanemu wydarzeniu. Z notatki na marginesie dowiadujemy się, że jest to dzieło Gowardhana, syna Bhawaniego Dasa, który pracował nad pierwszą wersją *Akbarnamy* i później zasłynął z portretów świętych mężów, mistyków i niezwykłych postaci.

Ilustracje w *Akbarnamie* dowodzą, że w późniejszym okresie panowania Akbara przedstawienia stawały się coraz bardziej realistyczne – architekturę ukazywano z taką precyzją, że można zidentyfikować konkretne budynki, a postaci zindywidualizowano i oddano ich wzajemne relacje w przekonujący sposób.

Wiele z wymienionych cech pojawia się również w grupie mniejszych manuskryptów poetyckich (średni format: 29 × 19 cm), które powstały w cesarskiej pracowni w Lahaurze pod koniec lat 90. XVI wieku. Wśród nich znajdują się: kopia *Baharistanu* (*Ogród Wiosny*) Dżamiego, datowana na 1595 rok; kopia *Khamsy* Nizamiego z tego samego roku oraz kopia *Khamsy* Amira Khusrau Dihlawiego, powstała w latach 1597–1598. Manuskrypty te są uznawane za najdoskonalsze księgi powstałe za panowania Akbara – wyróżniają się wspaniałą kaligrafią, miniaturowym malarstwem, złotymi iluminacjami, ornamentyką marginesów oraz lakierowanymi okładkami. Wykonane na cienkim, kremowym papierze, delikatnie polerowanym agatem, zachwycają najwyższą jakością artystyczną i precyzją wykonania.

Fows Muhammad, Iam Tute Pibro, onse Abdar Tabum, many tako Anturin Kalam – "Bursztynowe Pióro" zapisali tekst *Bustracja* [36/7] dremnie bardzo zróżnicowanych ilustracji. Subtelne kreślenie linii oddaje realizm scen, postaci i sztafażu. Podobnie jak w rękopisie *Akbarnama*, na ilustracjach dostrzegalne jest zaawansowane operowanie przestrzenią, drugim planem oraz złożonością scenariuszy, zdradzające zainteresowanie moralnością i indywidualizacją postaci.

Miniatury w egzemplarzu *Khamsy* są bardziej ambitne niż w starszych rękopisach – pojawiają się w nich rozległe pejzaże i złożone kompozycje. Ilustracja zatytułowana *Spotkanie Khusrawa i Sirin* przedstawia uroczyste spotkanie i zawiera najbardziej wyrafinowaną scenerię architektoniczną w całym malarstwie Mogołów. Manuskrypty poetyckie z końca lat 90. XVI wieku wyróżniają się wybitną ornamentyką i złotymi iluminacjami. Od prac irańskich odróżnia je intensywna kolorystyka – obfitość czerwieni, pomarańczy oraz śmiałe kompozycje kwiatowe i geometryczne.

Na marginesach pojawiają się pejzaże, sceny rodzajowe i przedstawienia figuralne malowane złotem (w proszku, mieszanym ze spoiwem). Tendencja do wypełniania bordiur i marginesów kompozycjami osiągnęła szczyt w Iranie w kopii *Chamsy Nezamiego*, wykonanej dla szacha Tahmaspa (1539–1543) [213], lecz później uległa szablonowemu powtarzaniu. Jednak w luksusowych manuskryptach szkoły mogolskiej marginesy zachowały odrębność, choć tematy były tradycyjne. Często powierzano je początkującym artystom –

przykładowo Mansur i Balchand, którzy później zasłynęli z wyrafinowanych motywów roślinnych oraz realistycznych wizerunków ludzi i zwierząt [375].

Rękopisy miały również bogato zdobione okładki, pokryte sandarakowym lakierem. Okładki *Khamsy* ukazują dynamiczne sceny walki demonów i aniołów w powietrzu i wodzie, a także księcia przerywającego polowanie, by odwiedzić świętego męża. Ich jakość świadczy o wysokim kunszcie miniaturzysty.

Manuskrypty z końca XVI wieku stanowią przedsmak mogolskiego stylu, który łączył elementy perskie, indyjsko-islamskie i chińskie. Motywy dekoracyjne powielano także w monetach. Po krótkiej przerwie Akbar w latach 1562–1563 przeprowadził reformę monetarną. W 1577 roku zreorganizował mennictwo – wprowadzono kwadratowe monety (zastępując okrągłe), tzw. **mohur**, ważące 11 gramów, z imieniem cesarza, nazwą mennicy i datą.

Matryce do tych monet wykonywali utalentowani grawerzy – często zawierały poetyckie inskrypcje. Kaligrafia i rozmieszczenie słów i cyfr świadczą o doświadczeniu twórców.

W wielu manufakturach związanych z cesarskim dworem wytwarzano tkaniny, dywany i sprzęty. W Indiach, z racji gorącego i wilgotnego klimatu, dywany wełniane nie były pierwotnie praktyczne. Technikę centralnoazjatycką wprowadzono dopiero za Akbara, który prawdopodobnie sprowadził tkaczy z Heratu. Jeden z pierwszych dywanów pod patronatem Mogołów – czerwony z motywami zwierzęcymi – wykonany był na bawełnianej osnowie z wełnianym wątkiem, z węzłami 300/cm². Wzory były raportowe, powtarzające się: sześciogłowy ptak, maska leoparda, głowa stwora o rybich oczach.

Styl dywanu pozwala przypuszczać, że powstał w Lahaurze po przeprowadzce Akbara w 1585 roku. Motywy zwierzęce mogły nawiązywać do arabesek z iluminacji kopii *Zafarnamy* wykonanej dla Hosejna Bajkary, przechowywanej później w bibliotece Akbara.

Jakość dywanów indyjskich szybko wzrosła – inny przykład przedstawia arabeskę z liśćmi zakończonymi głowami zwierząt, wykonany z dużą precyzją.

Akbar, miłośnik ilustrowanych książek, inspirował innych do zakładania warsztatów kaligraficzno-malarskich. Abd ar-Rahim Khan-e Khanan (1561–1626), dowódca wojsk mogolskich za Akbara i Dżahangira, przez 30 lat zatrudniał około 20 artystów. Jego skryptorium wyprodukowało co najmniej siedem rękopisów. W 1597 roku zamówił bogato ilustrowaną *Ramajanę* – pracę ukończono w 1605 roku. Ilustracje początkowe nawiązują do stylu cesarskiego, choć są prostsze i bardziej kolorowe, czerpiąc z malarstwa indyjskiego.

Scena walki Ramy i Lakszmany z demonem Taraką autorstwa Muszfika [370] ukazuje rozległy krajobraz, różowe skały i niebo, a demona w żywych barwach: niebieskim i pomarańczowym. Bohaterowie w czerwonych strojach ukazani są z profilu.

Syn Akbara, Salim (późniejszy Dżahangir), był kolejnym mecenasem. Reza Abbasi, znany perski malarz, dołączył do jego służby krótko przed narodzinami syna, Abu al-Hasana, w

1588 roku. Salim zabrał swych artystów na wygnanie do Allahabadu. Na jego zamówienie powstały trzy wspaniałe manuskrypty, mniejsze niż rękopisy z czasów Akbara, z mniej licznymi, lecz doskonałymi ilustracjami, często wykonanymi przez jednego artystę. Charakteryzują się one także zainteresowaniem portretem – zawierają m.in. wizerunki księcia grającego w polo lub polującego na jelenia.

Akbar również zbierał portrety swoich urzędników i trzymał je w specjalnym albumie. Praktyka kolekcjonowania plansz kaligraficznych i miniatur była już znana za Safawidów. Mogołowie kontynuowali i udoskonalali tę sztukę.

Akhara nie przetrwały, natomiast zachowały się dwa albumy Salima – są to najwcześniejsze i najwspanialsze albumy mogolskie. Album *Gulshan*, przechowywany w Bibliotece Szachowskiej w Teheranie, zawiera dzieła datowane na lata 1600–1609, natomiast album ze Staatsbibliothek w Berlinie obejmuje prace powstałe w latach 1609–18. Oba *murakkā'* zawierają portrety, sceny rodzajowe, studia kwiatów i zwierząt, miniatury z Persji i Dekanu, rysunki i ryciny europejskie oraz ich mogolskie interpretacje. Wszystkie ilustracje odznaczają się wysokim poziomem artystycznym, mimo że warsztat malarski Dżahangira był mniejszy niż jego ojca – Akbara.

Mniej znani malarze, w poszukiwaniu zatrudnienia, udawali się na inne dwory, podczas gdy ci, którzy pozostali, specjalizowali się w określonych gatunkach malarstwa miniaturowego i stawali się w nich mistrzami. Manohar, Daulat i Bihzad Das tworzyli portrety, Abu al-Hasan komponował rozbudowane sceny dworskie, a Ustad Mansur zajmował się przedstawieniami o tematyce przyrodniczej.

Podobnie jak w wcześniejszych *murakkach*, po dwóch planszach z kaligrafią – wykonywaną przeważnie przez znanych perskich kaligrafów, takich jak Mir Ali (zm. 1558) i Sultan Ali Mashhadi (zm. 1520) – umieszczano dwie plansze z ilustracjami. Wszystkie kompozycje otaczały bordiury ozdobione złoceniami i malowane gwaszami. Na kartach z kaligrafią w bordiurach pojawiały się przedstawienia figuralne, natomiast na kartach z miniaturami motywy kwiatowe i stylizowane roślinne.

Złocone, misternie dekorowane marginesy były znane już w rękopisach z lat 90. XVI wieku, jednak w albumach Dżahangira coraz częściej występowały w nich postacie ludzkie, podkreślane kolorem i pozą. Te bordiury marginesowe zawierają wiele znakomitych portretów mogolskich, często sygnowanych. Przedstawiano w nich sceny ze zwierzętami, polowania, studia portretowe szejchów, świętych mężów, dworzan, rzemieślników oraz kompozycje inspirowane sztuką europejską.

Część scen była kopiowana z wcześniejszych dzieł, jak na przykład folio 140 z albumu *Gulshan*, na którym Daulat wykonał kopię portretu Behzada, przedstawiającego perskiego poetę mistycznego Dżamiego. Jedna z najpiękniejszych miniatur z berlińskiego albumu ukazuje młodego Akbara prezentującego Humajunowi miecz i turban na platformie zadaszonej baldachimem. Jest to kopia wizerunku autorstwa Abd as-Samada z tego samego albumu.

Inne sceny przedstawiają życie dworskie. Na przykład jedna z plansz ukazuje kompozycję kaligraficzną Mir Alego otoczoną bordiurą, w której widnieją wizerunki sześciu artystów pracujących nad szkicami w pejzażu z drzewami i kwiatami. Rysunki te obrazują etapy wytwarzania pędzli i innych narzędzi malarskich. Plansza ta przechowywana jest w Galerii Freera w Waszyngtonie.

Album z Berlina zawiera stronę z przedstawieniem tematycznym i kompozycyjnym, prawdopodobnie będącą stroną sąsiadującą z inną, tworzącą dyptyk.

W czasach Dżahangira wzrosło zainteresowanie europejskimi technikami malarskimi. Po 1600 roku dwór mogolski zaczął często odwiedzać Anglicy, którym Kompania Wschodnioindyjska zagwarantowała przywileje handlowe. Anglicy ci posłużyli za modele do symbolicznych portretów.

Miniatura *Bachitra Nātak* ukazuje Dżahangira, który przedkłada towarzystwo szejcha sufickiego nad królewskie. Usunięta dziś ze wspaniałego albumu w Petersburgu, scena ta przedstawia cesarza wręczającego księgę wiekowemu szejchowi Hasanowi, potomkowi Mu‘īn ad-Dīna Czisztiego, w jego przybytku w Admere, gdzie Dżahangir przebywał w latach 1613–1616.

W scenie tej, oprócz cesarza i szejcha, znajdują się także: turecki sułtan, którego wizerunek inspirowany jest typem europejskim; król Anglii Jakub I, skopiowany z obrazu Johna de Critza (XVI/XVII w.); oraz Hindus trzymający portret samego siebie w ukłonie. Postać ta może być autoportretem malarza Bichitra, znanego z tego rodzaju autoreprezentacji.

Scena zawiera wiele elementów zapożyczonych ze sztuki europejskiej: putta, klepsydrę, aureolę. Uznaje się, że alegorycznie przedstawia wybór życia duchowego ponad materialnym oraz powiązanie władzy cesarskiej z mistycznymi bractwami.

W drugiej połowie panowania Dżahangira narracyjne portrety cesarza w scenach dworskich były często zastępowane portretami alegorycznymi, ukazującymi majestat władcy bez oznak jego bogactwa i potęgi. Inna miniatura z albumu petersburskiego przedstawia spotkanie Dżahangira z szachem Abbāsem I z dynastii Safawidów.

Wzorzec artystyczny wypracowany przez Mogołów w północnych Indiach był kopiowany na całym subkontynencie, zwłaszcza w Dekanie, gdzie rozwinął się niezależny styl malarski. Wiele dzieł identyfikowanych jako dekańskie to pojedyncze kompozycje planszowe i portrety przeznaczone do albumów. W przeciwieństwie do malarstwa mogolskiego, prace dekańskie rzadko przedstawiały sceny historyczne i realistyczne portrety uczestników wydarzeń. Dominowały portrety maharadżów i książąt w uwiększonym formacie, ukazane en trois quarts lub z profilu, z wyrazistą kolorystyką i dbałością o detale stroju, lecz z wyidealizowaną sylwetką.

Najstarszy, najbardziej oryginalny i najkrócej trwający rozwój malarstwa odnotowano na północnym Dekanie w Ahmadnagarze, siedzibie sultanów Nizamów. Dęki ich kontaktom z dynastią Kara Kojunlu i Europejczykami wiele dzieł z tego regionu powstało w

zachodnioeuropejskim stylu. Trzecia szkoła malarska powstała w Bidżapure. Liczba zachowanych miniatur pozwala prześledzić jej rozwój od połowy XVI do końca XVII wieku.

Najlepsze miniatury wykonano dla Ibrahima Ādil Szaha II (pan. 1579–1627), najprawdopodobniej najlepszego mecenasa sztuki na Dekanie. Portret z pierwszego dziesięciolecia XVII wieku przedstawia sułtana w fantastycznym pejzażu. Kastaniety w lewej dłoni wskazują na jego zamiłowanie do muzyki. Nosi on różowe, bufiaste spodnie skrojone w portugalskim stylu oraz bogato zdobioną szatę rozwianą na wietrze. Jego haczykowaty nos, znany z innych portretów, został wyprostowany, aby stworzyć zmysłowy i wyidealizowany wizerunek władcy. Siła wyrazu portretu i techniczne wyrafinowanie rywalizują z dziełami powstałymi na dworach mogolskim i safawidzkim.

Rzemiosło artystyczne w czasach późnych Mogołów (1628–1858) i im współczesnych

W czasie panowania Szahdżahana (1628–1658) dwór cesarski w coraz większym stopniu skupiał się na wspieraniu architektury (zob. rozdz. XVIII), a dworskie skryptoria nadal traciły na znaczeniu w porównaniu do okresu świetności za panowania Akbara. Chociaż kilka kopii książek zawierających utwory poetyckie (dywany) było ilustrowanych, miniatury ograniczały się do wąskich, poziomych pasów w połowie strony. Pełnostronicowe malowidła przeznaczano głównie do albumów (murakka). Jeden z takich albumów, skompletowany na początku panowania Szahdżahana, znany jest jako **Album Minto** — jego nazwa pochodzi od późniejszego właściciela, lorda Minto, gubernatora Indii w latach 1807–1813. Inny, nieco późniejszy, znany jako **Późny Album Szahdżahana**, został rozproszony na początku XX wieku. Część miniatur z albumów z Wantage i kolekcji Hagopa Kevorkiana pochodzi z wcześniejszego okresu panowania Szahdżahana, chociaż została zestawiona z późniejszymi pracami szkoły mogolskiej.

Wielu malarzy z początku XVII wieku – takich jak Bičitri i Baléand – nadal było aktywnych w latach 40. XVII wieku. Większość miniatur z pierwszych lat panowania Szahdżahana to portrety umieszczane na marginesach kart, na tle motywów kwiatowych o wyraźnym, złotym konturze. Naturalizm, widoczny w bordiurach miniatur z czasów Dżahangira, w **Późnym Albumie Szahdżahana** uległ formalizacji. Miniatury z tego zbioru – głównie z lat 50. XVII wieku – otoczone są wielobarwnymi portretami dworzan na tle złotych kwiatów. W odróżnieniu od albumów Dżahangira, w których bordiury zawierały postacie niezwiązane z centralnym przedstawieniem, w Późnym Albumie Szahdżahana osoby w bordiurach często powiązane są tematycznie lub tożsamościowo z głównym portretem, np. poprzez gesty powitania skierowane ku cesarzowi.

Miniatury z czasów Szahdżahana znalazły się również w cesarskim manuskrypcie **Padishahname** (Historia cesarza). Zachował się jeden tom, obejmujący pierwsze dziesięciolecie panowania, zawierający 44 całostronicowe ilustracje wykonane przez Mo-Amina al-Mashhadiego w latach 1656–1657. Dodatkowy tuzin ilustracji, przygotowany do kolejnych tomów, nie został ukończony z powodu usunięcia Szahdżahana z tronu w 1658 roku. Miniatury przedstawiają sceny z życia dworskiego i militarnego – formalne ceremonie, audiencje i kampanie wojenne. Twarze postaci często oparto na wcześniejszych szkicach, a

identyfikację uczestników wspomagają podpisy. Kontury niektórych postaci wykonano za pomocą patronów z dziurkowanej skóry, posypywanej węglem drzewnym. Kompozycje ceremonialne są stylizowane i statyczne, podporządkowane układowi osiowemu, natomiast sceny bitewne ukazują większą biegłość techniczną w przedstawianiu tłumów i pejzażu. Artyści eliminowali puste przestrzenie poprzez rozmywanie sylwetek znajdujących się w tle.

Padishahname przechowywana w zamku Windsor to ostatni wielki manuskrypt wykonany na zlecenie mogolskie. Łączy w sobie doskonałość techniczną portretu oraz harmonijne połączenie elementów indyjskich i europejskich.

Jedność różnych tradycji widoczna jest także w rzemiośle artystycznym za panowania Szahdżahana. Przykładem może być misternie wykonana czarka z białego nefrytu z datą 1067 roku hidżry (1656 r.) oraz tytułem władcy „Drugi Pan Połączenia" – epitetem odnoszącym się do jego wspaniałego przodka. Bogato zdobione były również pochwy mieczy, łączące złoto, kryształ górski, nefryt, rubiny, szmaragdy i diamenty, często oprawione w złoto i aksamit.

Nowe techniki dekoracyjne wprowadzili do Indii rzemieślnicy z Europy. Europejscy jubilerzy, tacy jak **Augustyn Hiriart** z Bordeaux (1585–1630), działali na mogolskim dworze i prawdopodobnie zapoczątkowali stosowanie emalii. Jeden z zachowanych przedmiotów z tego okresu to **zekier** – złoty pierścień chroniący palec przy napinaniu łuku – grawerowany, inkrustowany rubinami, emaliowany na biało, niebiesko, jasnozielono i czarno. Podobny nefrytowy zekier wykonano dla Dżahangira. Indyjscy rzemieślnicy szybko opanowali technikę emaliowania i zaczęli tworzyć nowe dzieła, np. złotą wazę z ok. 1700 roku pokrytą zieloną emalią z białymi konturami kwiatów lotosu i żółtymi detalami.

Popularnością cieszyły się również techniki **pietra dura** i grawerowania kamei. Rozwinęła się też technika **bidri** (od miasta Bidar) – inkrustacja srebrna lub mosiężna na stopie cynku z domieszkami miedzi i cyny. Powierzchnię pokrywano pastą z chlorkiem amonu, a po wypolerowaniu uzyskiwano głęboki, czarny mat, będący tłem dla wzoru. Technika ta, znana od początku XVII wieku, rozpowszechniła się w Lakhnau i Murszidabadzie, szczególnie w dekorowaniu **butli do fajek wodnych (hukka)**, zdobionych wzorami irysów z srebrnymi płatkami i mosiężnymi liśćmi.

Wśród różnych rodzajów rzemiosła artystycznego najsłynniejsze były **tkaniny**. Indie od starożytności słynęły z produkcji doskonałych tekstyliów, a w epoce mogolskiej ich wytwarzanie było szczególnie wspierane. Najbardziej cenione były jedwabne i złote tkaniny dekorowane motywami kwiatowymi – realistycznymi, zgodnymi z dominującym wówczas stylem ornamentyki mogolskiej. Miniatury z końca XVII wieku ukazują różnorodne tkaniny – zarówno dekoracyjne, jak i służące do szycia ceremonialnych strojów, które klasyfikowano i przechowywano zgodnie z datą ich powstania.

MAUROWIE

Maurowie z Półwyspu Berwińskiego w 1492 mku na tym terenie. Cherescιańskich władców Kastyliai Aragonii zakończyło siemsetletnią obecność musulmanów laczenie odkrycie w tym samym czasie Nowego Swiata dowalo przeniesienie sie handlu z Morza Śródziemnego so currperskich oraz północnoafrykańskich wybrzeży na not-Atlantyk Tradycyjnie przez Afryke Północna prowadzi doi handlowe, którymi dostarczano do Europy i basenu May Srodziemnego afrykańskie złoto i kość słoniową, ale okra-Provladka Dobrei Nadzici przez portugalskiego żeglarza to da Game w 1497 roku sprawiło, że ten ladowy szlak stal de tante drogi i zbędny Dla Kairu, przez wicki głównego lukratywny han-da przeładunkowego towarów ze Wschodu, byl to po sty cios, gdyż Portugalczycy przechwycili ba del Indii i Chín, który dotychczas odbywał się przez Morze Censone Los miasta przypieczętowało zwycięstwo Turków manich nad Mamelukami w styczniu 1517 roku i na trzy dou Kair stal ste prowincionalnym miastem Imperium Osma Polityczny rozkład i trudności ekonomiczne w całej Afry Fitnocnei spowodowały, że dotychczasowi regionalni wład toh rozdz. VD zostali zastapici przez osmańskich yuber-torow prowincii rezyduracych w miastach na wybrzeżu cncstokroć wspomaganych przez piratów. Hiszpania w XVI waku była zainteresowana głównie Nowym Swiatem, jednak sala chronić dawne zaplecze, rozciągając swoją władze marokańskie i algierskie wybrzeże Morza Sródziemnego Wodpowiedzi sultanowie osmańscy powiększyli swoje wpły-wwe tereny Libii. Tunezi Algieri poprzez mediacie piratów. Vieno uznania władzy Osmanów w Algierze (1529). Trypolisie 1550) Tunisie (1574) oraz osadzenia sułtańskich namiest lów w tych miastach, wysoka kultura dworu osmańskiego Stambule w mewielkim stopniu tu docierala. Pod koniec XVI rady w dużym stopniu przejeli lokalni władcy Architektura Afryki Północnej cechuje się różnorodnością

vaca z dominacji osmańskie i coraz większych wpły europeiskich w regionie. Egipt, geograficznie naiblizszy halow, byl ważnym dostawcą tkanin i żywności, a jego hitektura w tym okresie wykazywała wpływy imperialnego osmanskiego. W Tunisie i Algierze pod rzadami guberna-now mzwijał się w budownictwie styl synkretyczny, ze stoli-Imperium zapożyczono wzory artystyczne, z Włoch spro-atrono materiały, zwłaszcza marmur. Jedynie w Maroku, które e vieglo ani osmańskiej, ani europejskiej dominacji, pod rzą lem szarifów z dynastii Sa'adytów (1511-1659) i Alawitów 31-) kontynuowano w architekturze tradycyjne style, ale to thelei z powodu izolacji regionu doprowadziło do powtarzania mdycyjnych wzorów w sposób banalny. Już pod koniec XV eša europejski papier zastąpił egipski, a po 1500 roku osmań-europejskie manufaktury zaczęły produkować w całej Afryce Północnej przedmioty zbytku, co było kiedyś domeną remasła egipskiego. Poza budownictwem i wyposażeniem bnów, tradycyjne rzemiosło artystyczne reprezentuje tylko la duminowanych manuskryptów.

W ciągu trzech stuleci, jakie upłynęły od upadku ostatniego mameluckiego sułtana w 1517 roku do ekspedycji Napoleona w Egipcie w 1798 roku, Kair był stolicą prowincji Imperium

Osmańskiego. Najlepsze wyroby rzemiosła, m.in. duże wełniane dywany, eksportowano do Stambułu i na dwory europejskie. O tym okresie wiemy całkiem dużo – wiele budowli przetrwało do naszych czasów, jednak badania nad architekturą tej epoki, długo uznawanej za okres stagnacji i dekadencji, podjęto dopiero niedawno.

Dla tureckich urzędników stanowisko namiestnika Egiptu było mało atrakcyjne – niegospodarność i wysokie opodatkowanie rolnictwa sprawiły, że dochody z prowincji znacznie spadły. W związku z tym namiestnicy rzadko piastowali swój urząd przez dłuższy czas, brakowało im funduszy, a co za tym idzie – rzadko podejmowali się wznoszenia budowli publicznych. Nie chcieli też spocząć po śmierci w Kairze, dlatego fundowali zespoły grobowe w Stambule, gdzie – w przeciwieństwie do zatłoczonego Kairu – wciąż dostępne były duże parcele w centrum miasta. Wiele nowych fundacji osmańskich w Kairze powstało w Bulaku – portowej dzielnicy, która rozrosła się na północ od starego miasta, gdy nurt Nilu przesunął się na zachód.

Podbój Egiptu przez Osmanów nie przerwał ciągłości żywej tradycji architektury mameluckiej (zob. rozdz. VII). W dalszym ciągu wznoszono budowle w mameluckim stylu, jednak mecenat był raczej ograniczony. Najważniejszymi zmianami były: wprowadzenie prowincjonalnej wersji osmańskiego minaretu w kształcie ołówka w miejsce wielokondygnacyjnego minaretu mameluckiego oraz preferowanie meczetów przekrytych kopułą zamiast hypostylowych. Pod koniec epoki Mameluków kamienne kopuły były charakterystyczne niemal wyłącznie dla architektury grobowej, ale już w pierwszej dekadzie panowania Osmanów budowano meczety przekryte kopułą, jak na przykład meczet Sułajmana Paszy (znany też jako Sidi Sarja), wzniesiony w 1528 roku na Cytadeli.

Charakterystyczne cechy, takie jak odkryty dziedziniec, smukły minaret i centralna kopuła otoczona trzema półkopułami, zostały bezpośrednio przeniesione ze Stambułu, natomiast wewnętrzna dekoracja marmurowymi płytami to kontynuacja tradycji lokalnej. Warto zauważyć, że marmurowe płyty stały się modne na dworze w Stambule wkrótce po podboju Egiptu. Ponieważ gust dworu sułtańskiego naśladowano również w stolicach prowincji, wkrótce okładzina z glazurowanych płytek stała się popularna również w osmańskim Egipcie. Przykładem jest meczet Aksunkura (1347), w którym w 1652 roku – gdy emir janczarów Ibrahim Aga Mustahfizan dobudował przy wejściu własne mauzoleum – zmieniono dekorację ściany qibli. Pokryto ją płytkami z malowanymi kompozycjami, z dominującym kolorem błękitnym.

Czecie i mauzoleum dały mu nazwę **Błękitny Meczet**. Przykładem prowincjonalnej osmańskiej architektury w Egipcie jest meczet zbudowany przez Sinana Paszę w Bulaku w 1571 roku. Sinan Pasza, Albańczyk z pochodzenia, jako chłopiec — ofiara tureckiej branki *devşirme* — doszedł aż do rangi podczaszego sułtana Sulejmana Wspaniałego. Dwukrotnie był gubernatorem Kairu i trzykrotnie pełnił funkcję wielkiego wezyra. Jako zaangażowany mecenas architektury w Stambule ufundował wiele meczetów, a w Kairze wzniósł monumentalny kompleks w Bulaku (1567–1573).

W jego skład, oprócz meczetu, wchodziły zajazd (*wakala*), studnia z wodą pitną (*sabil*), oraz kilka schronisk i budynków gospodarczych. Meczet w tym zespole, otoczony murem, miał salę modlitw przekrytą jedną kopułą, portyki z trzech stron dziedzińca przekryte kolebkami oraz minaret w południowym narożniku. Kopuła o średnicy 15 metrów, choć z zewnątrz pozbawiona dekoracji, stanowi kontynuację mameluckiej tradycji budowy kopuł. Jest przysadzista, a dźwiga ją dwupoziomowy tambur: ośmioboczna podbudowa przebita parami okien między poziomami, zamkniętych łukiem i ujętych w szesnastoboczne obramienia, z oculusem nad każdą parą. Tambur opiera się na czterech trompach o łukowym zakończeniu, z których każda zawiera trójlistny łuk z mukarnasem w górnej części. System tromp przypomina rozwiązania znane z późnomameluckich kopuł, zwłaszcza z **Kubbat al-Fadawijja** (1479–1481).

Nad wejściem do meczetu, po przeciwnej stronie ściany kibli, znajduje się drewniany balkon (dikka), z którego gubernator mógł obserwować modlitwy. Tylna ściana balkonu i ściana kibli są bogato zdobione pasami barwionego marmuru — tradycyjną techniką kairską.

Meczet Sinana Paszy należy do typowych osmańskich meczetów z jedną kopułą, których w całym imperium wzniesiono setki. Fasady większości z nich poprzedza portyk z trzema lub więcej kopułami; niektóre, jak meczet Lari Çelebiego w Edirne (1514), mają portykowy dziedziniec w kształcie litery U. Potwierdza to zwyczajową osmańską praktykę narzucania prowincjom planu budowli, lecz nie zawsze charakteru elewacji czy wykonawców — w tym przypadku elewacja jest zdecydowanie kairska.

Rozległość kompleksu w zamkniętym ogrodzie wyróżnia go na tle innych fundacji w Kairze, zazwyczaj wciskanych w gęstą tkankę miejską. Tak duża otwarta przestrzeń, nawet dla osób bogatych, mogła być dostępna jedynie dzięki zmianie koryta Nilu, co umożliwiło zagospodarowanie nowych połaci gruntu. Meczet wzbudził podziw w Kairze, o czym świadczy fakt, że w XVIII wieku *mufti* Al-Azharu (1774) wzorował się na nim, budując meczet niemal identyczny.

Najbardziej charakterystycznym typem budynku wznoszonym w Kairze w epoce osmańskiej był **sabil-kuttab**, czyli dwupoziomowa budowla, w której na parterze mieściła się studnia z wodą pitną, a na piętrze — szkoła podstawowa dla chłopców. Typ ten rozwinął się pod koniec panowania Mameluków i — jak się zdaje — pojawił się również w Stambule jako model mamelucki. W epoce osmańskiej w Kairze wybudowano ponad 100 takich obiektów, z których jednym z najsławniejszych jest sabil-kuttab wzniesiony w 1744 roku przez Abd ar-Rahmana Katehudę (zm. 1776) w centrum fatymidzkiego Kairu.

Katehuda, oficer janczarów, odrestaurował i przebudował wiele ważnych miejsc kultu w całym mieście. Ufundował też kilka **sabil-kuttabów**, w tym wspomnianą wspaniałą budowlę usytuowaną w rozwidleniu *kasaby* — głównej arterii komunikacyjnej biegnącej z północy na południe. Na każdej z trzech elewacji znajduje się kunsztowna żelazna krata, zamknięta półkolistym łukiem z wielobarwnych klińców o profilowanych krawędziach, wsparta na rzeźbionych marmurowych kolumienkach. Drugi łuk, wyżej, w prostokątnych ramach, również wspiera się na pilastrach w formie kolumn.

Wspaniałe gzymsy osadzone na mukarnasach podpierają wysunięty drewniany balkon szkoły, do której wchodzi się przez piękny portal od strony wschodniej. Wejście otacza wysoki portal z prostokątnym obramieniem, a u góry znajduje się misternie plecionkowa kompozycja z kamienia — charakterystyczna dla stylu mameluckiego z połowy XVI wieku. Wzór chryzantem, popularny w osmańskiej ornamentyce, występuje także w dekoracji sabilu, który pokryty jest malowanymi kaflami z motywami roślinnymi, widokiem Mekki i inskrypcjami w medalionach oraz w pasach środkowych.

Trypolis miał przez długi czas słabe połączenia zarówno lądowe, jak i morskie z resztą Afryki Północnej. Dopiero za panowania dynastii Karamanlidów, która rządziła w latach 1711–1835, stał się on ważnym ośrodkiem handlowym we wschodniej części basenu Morza Śródziemnego. Założycielem dynastii był Ahmad Karamanli (1711–1745), który przejął kontrolę nad Barką i Fezzanem w Trypolitanii. W ramach licznych fundacji rozbudował miasto. Najbardziej godnym uwagi zespołem z tego okresu jest kompleks religijno-grobowy (1736–1738), znajdujący się na zachód od Cytadeli, w dzielnicy pamiątek rzymskich.

Wnętrze meczetu, zaprojektowane na planie kwadratu, podzielone jest na pięć naw i pięć przęseł, pokrytych łącznie 24 kopułkami wspartymi na 16 marmurowych kolumnach. Z dwóch stron otacza je zadaszony portyk, a ściany pokryte są glazurowanymi płytkami ceramicznymi. Sala modlitwy zdobiona jest kunsztowną dekoracją z malowanych płytek. W skład zespołu wchodzi także pomieszczenie do ablucji, przysadzisty ośmioboczny minaret w stylu klasycznym osmańskim, grobowiec (darih) o nieregularnym kształcie, przeznaczony dla fundatora i jego rodziny, oraz madrasa z centralnym dziedzińcem. Pod wieloma względami zespół ten reprezentuje dobrze znany prowincjonalny styl osmański, różniący się wyraźnie od zabytków Maghrebu.

W XVI wieku władza dynastii Hafsydów w Tunezji bardzo osłabła. Nie kontrolowali już wielu miast, a o tron rywalizowało wielu pretendentów. Na początku XVI wieku Hafsydzi panowali tylko nad regionem Tunisu, ale liczni i zuchwali piraci działający z ich ziem doprowadzili do tego, że w 1535 roku król Hiszpanii Karol V osadził tam swój garnizon. Przy wsparciu Hiszpanów Hafsydzi zdołali odeprzeć kilka ataków Osmanów, lecz dopiero po trzecim oblężeniu w 1574 roku Turcy zdobyli Tunis, uprowadzili ostatniego władcę Hafsydów do Stambułu i zakończyli istnienie dynastii.

Od tego momentu Tunezją rządziła armia turecka licząca około czterech tysięcy żołnierzy, która kontrolowała pobór podatków. Jednak na początku XVII wieku władzę faktyczną przejęli bejowie z dynastii Muradydów (1612–1702), pozostając formalnie pod zwierzchnictwem sułtana osmańskiego. Pierwsza połowa XVII wieku to czas dobrobytu, głównie dzięki napływowi Maurów wypędzonych z Hiszpanii w 1609 roku — to oni rozwinęli w Tunezji rolnictwo i rzemiosło. Kwitł również handel z Europą — eksportowano głównie skóry, ziarno i korale.

W drugiej połowie XVII wieku nasiliły się ataki dejów algierskich i pustynnych plemion koczowniczych, co osłabiło władzę Muradydów. W 1705 roku rządy przejęła nowa dynastia bejów — Husajnidzi, którzy władali Tunezją aż do francuskiej okupacji w XIX wieku.

Gospodarka kwitła szczególnie za panowania Muradydów, pomimo narastających zagrożeń zewnętrznych.

Mua chętnie kupowała nadwyżki produktów rolnych z żyznych terenów północnej części kraju. W całym państwie wznoszono budowle publiczne i dobroczynne: mosty na rzece Medżerda, fontanny w Tunisie, restaurowano i budowano meczety i zawije. Na przykład Hamuda Pasza (1631–1665) rozpoczął przebudowę zawiji Abu al-Balawiego w Al-Kajrawanie – tradycyjnej stolicy i ośrodku nauki muzułmańskiej, który jako centrum handlowe i polityczne został dużo wcześniej zastąpiony przez Tunis. Zawija powstała w XIV wieku wokół grobu jednego z towarzyszy Proroka, Abu al-Balawiego. Miał on rzekomo przechowywać trzy włosy z brody Proroka, stąd współczesna, popularna nazwa tego zespołu: Meczet Cyrulika lub Meczet Sidi Sahiba.

Hamuda Pasza przebudował najpierw kopułę nad mauzoleum i pomieszczenia dla ubogich pielgrzymów, później dodano mieszkania dla personelu i salę modlitw. Muhammad Bej (1675–1696) wybudował minaret i madrasa między 1690 a 1695 rokiem. W czasach współczesnych kompleks został odnowiony, choć wiele elementów konstrukcyjnych zostało wymienionych. W trzecim dziedzińcu, do którego prowadzą schody, znajduje się grobowiec świętego. Zachował on styl XVII-wieczny – kolumny oraz obramienia okien wykonano z włoskiego marmuru. Górne partie ścian pokryto misternie rzeźbionymi drewnianymi panelami z geometrycznymi motywami i stylizowanymi drzewami, natomiast dolne partie – glazurowanymi płytkami ceramicznymi z dużymi kompozycjami roślinnymi. Ich złocisty kolor wyróżnia je na tle osmańskich okładzin z Izniku, które stanowiły pierwowzór dla lokalnej produkcji w tuniskiej dzielnicy Kallalin.

W 1655 roku Hamuda Pasza, drugi władca i faktyczny założyciel dynastii Muradytów, zlecił budowę meczetu w samym sercu medyny w Tunisie, w pobliżu meczetu zgromadzeń. Z przylegającym do niego rodzinnym mauzoleum, otoczonym murem z minaretem w narożniku, tworzy on zamknięty zespół grobowy. Meczet zbudowano z kamiennych bloków. Salę modlitw, założoną na planie prostokąta, podzielono na pięć naw i siedem przęseł. Nawy przykrywają sklepienia krzyżowe i kolebkowe, z wyjątkiem części z mihrabem, nad którą wznosi się kopuła. Ma ona kwadratową podstawę i ośmiokątny bęben z lekko ostrołukowym profilem. Wiele cech – sala hypostylowa otoczona z trzech stron dziedzińcami, dach z zielonych dachówek, oktagonalny minaret – przejęto z pobliskiego meczetu Jusufa Deia (1616) i stanowią one kontynuację tradycji tunezyjskich, kamiennych meczetów hypostylowych. Z kolei elementy dekoracyjne, jak kapitele czy wielobarwne okładziny w mihrabie, mają charakter włoski, zaadaptowany do lokalnego gustu.

Do XVI wieku Algier był niewielkim miastem położonym na małych wysepkach – stąd jego arabska nazwa Al-Dżazair („Wysepki"). Najznamienitszym zabytkiem był almorawidzki meczet zgromadzeń (dżami‘ al-kabīr) z drewnianym minbarem z 1097 roku, bogato rzeźbionym. W XV wieku napłynęło tu wielu muzułmańskich uchodźców z Hiszpanii, z których wielu zajmowało się piractwem. Na początku XVI wieku Hiszpanie zajęli wysepki, by ich poskromić. Mieszkańcy Algieru wezwali na pomoc tureckiego korsarza Arudża, który od 1510 roku miał bazę w tej okolicy. Po jego śmierci w 1518 roku dowództwo przejął jego

brat – Chair ad-Din (Hayreddin zwany Barbarossą). Został jednak wyparty przez Hiszpanów. Powrócił w 1529 roku, zdobył całe miasto i rozebrał hiszpańską fortecę na największej z wysp, wykorzystując pozyskany materiał do budowy falochronu łączącego wyspę z lądem. Chair ad-Din oddał się pod protekcję sułtana osmańskiego, przekazując mu swoje terytoria. W ten sposób Algier stał się najpotężniejszym ośrodkiem osmańskiej władzy w Maghrebie.

Tunis, Meczet Hamudy Paszy, 1655

Poza Stambułem jednym z najważniejszych ośrodków islamskich znajdujących się pod władzą turecką był Tunis. Mimo formalnej zależności od Stambułu, lokalni bejowie, paszowie i agowie utrzymywali sporą autonomię, a jednocześnie rozwijali kontakty z państwami europejskimi. Intensywny rozwój miasta rozpoczął się w XVII wieku – wznoszono meczety i pałace. Najważniejszą budowlą z tego okresu był nowy meczet zbiorowy, zwany „Rybaków" – od nazwy pobliskiego targu rybnego, znajdującego się około 55 metrów na południowy zachód od meczetu.

Został wzniesiony w 1070 roku hidżry (1660–1661) przez Marię Habibę z korpusu janczarów, mianowaną na stanowisko przez sułtana. Janczarzy ufundowali budowę meczetu oraz utworzyli instytucję zbierającą dotacje na jego utrzymanie. Meczet przeznaczony był dla muzułmanów wyznania hanafickiego, faworyzowanego przez Osmanów.

Meczet [319] to pobielany budynek z minaretem na planie kwadratu, usytuowanym w południowo-wschodnim narożniku. Paraboliczna w przekroju kopuła otacza sklepienia kolebkowe o małych konsolkach. Po stronie północnej, przy mihrabie, sklepienia pokrywają dwie dodatkowe nawy – układ przypomina kształt kadłuba statku.

Minaret, obecnie o wysokości ok. 30 m (poziom chodnika znacznie się podniósł), ma prosty trzon na planie kwadratu. Jest zwieńczony pasem ceramicznych zdobień i małą latarenką. Najniższa kondygnacja dekorowana jest pełnoplastycznymi płytami, środkowa – płytkami reliefowymi, a najwyższa – płaskimi panelami, obecnie z tarczami zegarowymi. Na szczycie znajduje się otwarta galeryjka z parami okien ze wszystkich stron, nad którymi umieszczono oculus.

Wejście do przestrzennego wnętrza [320] prowadzi od północy, po kilku schodkach. Nawa środkowa flankowana jest nawami bocznymi, przykrytymi sklepieniami krzyżowymi. Centralnie wznosi się kopuła o średnicy 23 m, wsparta na czterech masywnych filarach i łukach dentywowych. Pod kopułą umieszczono wysoką dikka, dostępną po schodkach. Minbar, ustawiony tradycyjnie po prawej stronie mihrabu, wykonano w stylu włoskim, z balustradami ozdobionymi motywami roślinnymi.

Mihrab to głęboka, siedmioboczna nisza poprzedzona łukiem podkowiastym – typowym dla architektury zachodniomuzułmańskiej od czasów Wielkiego Meczetu w Kordobie. Ramy sali modlitw i łuk mihrabu zdobią wycinane w stiuku motywy geometryczne i kaligraficzne. Łuk wsparty jest na marmurowych kolumienkach, a lamperie wyłożono malowanymi podszkliwnie kaflami, zwieńczonymi pasem inskrypcji.

Meczet ten jest niezwykłą mieszanką form i motywów osmańskich, północnoafrykańskich oraz europejskich. Plan i organizacja przestrzeni są całkowicie odmienne od tradycyjnych meczetów Afryki Północnej, przez co porównuje się go do osmańskich meczetów z Bursy, bizantyjskich kościołów w Turcji, a nawet budowli z Europy.

Nieprawdopodobny układ przestrzenny meczetu nie był prawdopodobnie zamierzony. Budowniczy wzorował się na typowym osmańskim planie z centralną kopułą otoczoną czterema półkopułami – jak w Błękitnym Meczecie w Stambule [275] – lecz źle go odczytał lub nie miał odpowiedniego doświadczenia. Zamiast półkopuł zastosowano beczkowe sklepienia, a otwarty dziedziniec przekształcono w zadaszoną nawę.

Kopuła o nietypowych proporcjach nie pasuje ani do osmańskich, ani do północnoafrykańskich wzorców, w których zazwyczaj kopuły kryte były namiotowymi dachami z zielonych dachówek i niewidoczne z zewnątrz. Dla XVII-wiecznych mieszkańców Algieru meczet wyglądał jednak „osmańsko”.

Odwrotnie rzecz się miała z minaretem – typowo maghrebskim w formie i proporcjach, zupełnie niezwiązanym z „ołówkowymi” minaretami znanymi z architektury osmańskiej. Marmur sprowadzano z Włoch – w starożytności wydobywano go w całej Afryce Północnej, ale w czasach muzułmańskich przestano go eksploatować. Minbary wykonywano zazwyczaj z drewna, a marmurowe należały do wyjątków, charakterystycznych dla gustu osmańskiego. Elementy takie jak kapitele, kolumny czy kolumienki musiały być produkowane lokalnie, zaś minbar stanowił zapewne specjalne zamówienie.

MAROKO

Sytuacja Maroka była zupełnie inna niż reszty krajów Afryki Północnej, ponieważ flota osmańska nigdy nie opanowała wybrzeży Atlantyku, a sułtan nie podporządkował sobie marokańskiego wybrzeża Morza Śródziemnego, jego gór ani dolin. Maroko było politycznie rozdrobnione – władzę na tym terenie sprawowali emirowie oraz przywódcy religijni związani z bractwami sufickimi, czczącymi lokalnych świętych.

Chrześcijańska rekonkwista w Hiszpanii i wygnanie muzułmanów w 1492 roku spowodowały, że wielu emirów ogłosiło wojnę świętą. Na południu Maroka władzę przejęli Sa’adydzi, którzy od 1517 roku rywalizowali z kuranią Wattasydów i skutecznie powstrzymywali napór chrześcijan. Był to okres względnego dobrobytu. Dzięki napływowi muzułmańskich emigrantów z Hiszpanii oraz kontaktom z południem Sa’adydzi opanowali szlaki saharyjskie, z których do kraju napływały złoto i niewolnicy. Panowali do połowy XVII wieku, kiedy to szarifowie Alawici przejęli władzę w Tafilalcie, zakładając dynastię panującą do dziś.

Maroko w tych czasach coraz bardziej izolowało się zarówno od świata muzułmańskiego, jak i od Europy. Napływ muzułmańskich uchodźców z Hiszpanii spowodował wzrost postaw konserwatywnych i przywiązania do tradycji. Niewielu Marokańczyków podróżowało do centralnych ziem islamu – głównie byli to pielgrzymi, jeszcze mniej przybywało uczonych ze

Wschodu. Fez pozostał ośrodkiem nauczania, ale o znacznie mniejszym znaczeniu niż Tunis, nie mówiąc już o Kairze. Mecenat nad sztuką i architekturą został ograniczony, powtarzano tradycyjne wzory, a innowacje wprowadzano rzadziej niż w innych częściach Afryki Północnej.

Za czasów Marinidów Fez był centrum życia artystycznego, później – za Sa'adytów – było nim Marrakesz, a za Alawitów – Meknes, choć sułtan i jego dwór przenosili się regularnie z jednej stolicy do drugiej, by zbierać podatki i potwierdzać swoją władzę.

Najwspanialszą budowlą Sa'adytów jest **madrasa Ben Jusufa** w Marrakeszu (321), największa tego typu w Maghrebie i jedyna, która przetrwała spośród uczelni wzniesionych przez władców tej dynastii. Nie jest to – jak się często błędnie podaje – odrestaurowana madrasa marinidzka, lecz zupełnie nowa budowla, wzniesiona przez Abd Allaha al-Ghaliba (1557–1574). Inskrypcja podaje datę ukończenia budowy: 972/1564.

Nazwa madras nawiązuje do położonego w pobliżu meczetu wzniesionego przez Almorawidę Alego Ben Jusufa (1106–1142), pierwszego meczetu gromadzącego w Marrakeszu, który został odrestaurowany przez Abd Allaha al-Ghaliba w połowie XVI wieku. Budowlę poprzedza głęboki, sklepiony ganek, który od zachodu łączy się za pomocą mostku z ulicą – przypomina to madrasę Bu Inanijja w Fezie [156] sprzed dwóch stuleci. Zewnętrzne ściany portalu zdobi wspaniała dekoracja mozaikowa oraz stiuki z ostrołukami, arabeskami, inskrypcjami, motywami roślinnymi i makarnasami.

We wnętrzu sklepienie zdobią wyrafinowane stiuki i mukarnas podobne do tych z wejścia do meczetu Abu Madiana pod Tlemcenem (Tilimsanem) [154]. Długi i wąski, słabo oświetlony korytarz kończy się kwadratowym westybulem z marmurową misą fontanny, wykonaną w Hiszpanii w I dekadzie XI wieku. Schody po lewej stronie prowadzą na piętro, korytarze po prawej – do pomieszczeń gospodarczych i mieszkalnych dla studentów.

Centralne wejście otwiera się na przestronny dziedziniec [322] z dużym prostokątnym basenem pośrodku. Po jego bokach znajdują się głębokie portyki wspierane na masywnych filarach, podtrzymujących rzeźbione drewniane belki i konsole. Naprzeciwko wejścia znajduje się prostokątna sala modlitw, podzielona dwiema arkadami na trzy nawy. Część sali z pięciobocznym mihrabem przykryta jest wspaniałym ośmiobocznym, drewnianym stropem. Boczne części budynku tworzą kwadratowe dziedzińce otoczone ponad setką cel mieszkalnych dla studentów na dwóch piętrach.

Uczniowie i architektura zawiji Sidi al-Dżazulego

Urządzenia do ablucji znajdują się w południowo-wschodnim narożniku kompleksu. Niemal całe wnętrze pokrywa bogata dekoracja: mozaiki, rzeźbione stiuki oraz polichromowane elementy drewniane. Płytki ceramiczne, lamperie, fryzy inskrypcyjne, sztukaterie i rzeźbione gzymsy stanowią dekorację, której tradycja sięga setek lat. Ogólny efekt wizualny jest olśniewający – budowla wydaje się niezwykła, jednak przy dokładniejszym oglądzie

poszczególne elementy dekoracyjne mogą wydać się nieco monotonne w porównaniu z bogactwem wzorów marokańskich z XIV wieku.

Niezwykła jest symetria, regularność i przestronność tej budowli – założonej na planie kwadratu. W tamtym czasie największe założenia architektoniczne musiały być wpisywane w gęsto zabudowaną miejską tkankę, co czyni tę konstrukcję wyjątkową.

Bardziej typowy jest natomiast nieregularny plan zawiji świętego Sidi al-Dżazulego (Ben Slimane), położonej w dzielnicy Rijad al-‘Arus w Marrakeszu. Al-Dżazuli (zm. 1465/67), pochodzący z berberyjskiego plemienia w Antyatlasie, był autorem dzieła *Dala'il al-chajrat* (Świadectwa dobrodziejstw), zawierającego opisy życia Proroka, jego grobu oraz imion Boga. Zalecenia zawarte w dziele stały się podstawą dla bractwa dżazulijja, bardzo popularnego w Maroku. Uczniowie tego nurtu włączyli do swojej reguły recytację *Dala'il al-chajrat*, wierząc, że przynosi ona dobroczynne skutki duchowe. Bractwo odegrało też znaczącą rolę w zdobyciu władzy przez dynastię Sa'adytów. Po zdobyciu Marrakeszu w 1529 roku, Muhammad al-Szajch (1517–1557) przeniósł ciało swojego ojca do miasta, aby uczcić związek dynastii z bractwem i ustanowił Marrakesz swoją stolicą.

Al-Dżazuli stał się jednym z *siedmiu świętych* (sab‘at ridżal) Marrakeszu, a jego grób do dziś odwiedzany jest przez pielgrzymów z całego kraju.

Zawija Sidi al-Dżazulego

W zawiji Sidi al-Dżazulego w Marrakeszu (il. 323) można dostrzec nagromadzenie elementów podobnych do tych z innych kompleksów religijnych, jak np. zespół grobowy Abu Madiana pod Tlemcenem lub zespół Abd as-Samada w Natanzie. Jednakże zawija al-Dżazulego wyróżnia się tym, że była – i pozostaje do dziś – centrum marabutyzmu, specyficznej dla Maroka formy sufizmu. Budynki były odnawiane wielokrotnie na przestrzeni wieków.

Mauzoleum al-Dżazulego (A) to niewielkie kwadratowe pomieszczenie (5 × 5 m), zwieńczone piramidalnym dachem pokrytym dachówką oraz kopułą w typie spotykanym w muzułmańskim Wschodzie. Prostokątny dziedziniec z arkadą łączy mauzoleum z prostokątną salą modlitw (B). Jak w meczecie w Tlemcenie, znajduje się tu kwadratowy dziedziniec otoczony portykami oraz sala modlitw podzielona na pięć naw prostopadłych do ściany qibli. Pięcioboczny mihrab jest wysunięty na zewnątrz, na wąski dziedziniec.

Teren (C) wokół meczetu i mauzoleum zajmuje cmentarz, na którym pochowani są uczniowie świętego. Znajduje się tu również kwadratowy grobowiec (D) nieznanego „czarnego sułtana”.

W północno-wschodnim narożniku kompleksu mieści się szkoła (E) z fontanną (F) przylegającą do głównego wejścia. W pobliżu zlokalizowano rezydencję nadzorcy (G), który

pełni też funkcję przełożonego bractwa, schronienie dla pielgrzymów i członków dżazulijja (H), urządzenia do ablucji i latryny (I). Po drugiej stronie uliczki umieszczono łaźnie (J).

Ten zespół architektoniczny pełnił funkcje nie tylko lokalne, ale również regionalne – pielgrzymki do mauzoleum przyciągały wiernych z całego południowego Maroka.

W zawiji Al-Dżazulego w Marrakeszu widoczne jest nagromadzenie elementów podobnych do tych spotykanych w innych fundacjach, takich jak zespół grobowy Abu Madama na obrzeżach Tlemsenu [153–155] czy wcześniejsze budowle, jak zespół Abd as-Samada w Natanzie [8–11]. Jednak zawija Al-Dżazulego różni się od pozostałych tym, że była i pozostała – aż do czasów współczesnych – centrum marabutyzmu, specyficznej formy marokańskiego sufizmu. Budynki tej zawiji były wielokrotnie odnawiane na przestrzeni wieków.

Mauzoleum Al-Dżazulego (A) to niewielkie, kwadratowe pomieszczenie o boku 5 metrów, zwieńczone piramidalnym dachem pokrytym dachówką oraz kopułą typową dla architektury muzułmańskiego Wschodu. Prostokątny dziedziniec z arkadą łączy mauzoleum z prostokątną salą modlitw (B). Podobnie jak w meczecie w Tlemsenie, znajdujemy tu kwadratowy dziedziniec otoczony portykami oraz salę modlitw podzieloną na pięć naw prostopadłych do ściany kibli. Nawy kończy jedno przęsło, a pięcioboczny mihrab jest wysunięty na zewnątrz, na wąski dziedziniec (C). Teren wokół meczetu i mauzoleum zajmuje cmentarz, na którym pochowano uczniów świętego; znajduje się tu także kwadratowy grobowiec (D) niezidentyfikowanego „czarnego sułtana".

W północno-wschodnim narożniku zespołu mieści się szkoła (E) z fontanną (F), przylegające do głównego wejścia. Znajduje się tu również rezydencja nadzorcy, będącego równocześnie przełożonym bractwa (G), schronienie dla pielgrzymów i członków dżazulijji (H), a także urządzenia do ablucji i latryny (I). Po drugiej stronie małej uliczki zlokalizowano łaźnie (I). Zespół architektoniczny zapewniał usługi nie tylko dla pobliskiej dzielnicy, lecz również dla całego regionu, z którego pielgrzymi przybywali do mauzoleum.

Po 1557 roku sa'adyccy władcy byli chowani w ogrodzie otoczonym murem [324], po południowej stronie meczetu Almohadów w kasbie. Wydaje się, że cmentarz istniał tam już za czasów dynastii Almohadów i Sa'adyci mogli wybrać to miejsce ze względu na jego świętość oraz związki z Almohadami – wielkimi muzułmańskimi reformatorami, którzy działali w Maghrebie w XII i XIII wieku, a Marrakesz był ich stolicą.

Ogród został oddzielony od pałacu Al-Badi przez sułtana Mulaja Isma'ila (1672–1727), który splądrował Marrakesz i zniszczył pałace w kasbie, zabierając materiały budowlane do wykorzystania w Meknesie (zob. il. 328–330). Sa'adycka nekropolia została ponownie odkryta dopiero w 1917 roku.

Wspaniałe sklepienia mauzoleum Sa'adytów powstały w dwóch etapach. Darih po stronie wschodniej, zbudowany przez Abd Allaha al-Ghaliba dla jego ojca Muhammada asz-Szajcha (zm. 1557), pierwotnie miał typową dla grobów formę czworoboku. W 1590 roku został

jednak powiększony, kiedy Ahmad al-Mansur pochował tam swoją matkę. Ten sam władca zlecił budowę dla siebie grobowca po stronie zachodniej, o znacznie bardziej ambitnej formie.

W centralnym pomieszczeniu z 12 kolumnami [325] znajdują się sarkofagi. Po stronie południowej, czyli w kierunku kibli, umieszczono trójnawowy meczet, a od północy – salę noclegową. Rozplanowanie całego zespołu było prawdopodobnie inspirowane nieistniejącym już dziś mauzoleum Nasrydów (rawd) w Alhambrze. Bogata dekoracja stiukowa, marmury, mozaiki i elementy drewniane reprezentują wysoki poziom rzemiosła artystycznego z czasów panowania Sa'adytów. W doborze materiałów i motywów dekoracyjnych wzorowano się na dziedzictwie Marinidów i Nasrydów.

Założenie ogrodowe mauzoleum Sa'adytów można odnaleźć w pozostałościach zespołu pałacowego ufundowanego przez Ahmada al-Mansura w latach 80. XVI wieku. Pałac, choć obecnie znajduje się w ruinie, dzięki zachowanym murom z ubitej gliny (pisé) pozwala na rekonstrukcję jego układu. Centralnym elementem był dziedziniec o wymiarach 135 × 110 m, z ogromnym basenem otoczonym rabatami usytuowanymi poniżej poziomu ścieżek. W rabatach sadzono drzewa owocowe i kwiaty, a wyłożone terakotą ścieżki umożliwiały spacerowanie niczym po dywanie między basenem a kwietnikami.

Po czterech stronach ogrodzenia znajdowały się duże pawilony, z których część wysunięta była poza obręb dziedzińca, inne natomiast usytuowano bliżej centralnego basenu. Jeden z pawilonów, mimo zachowanego jedynie fragmentarycznie stanu, pozwala na częściową rekonstrukcję typowego przykładu tej architektury: mierzy 14,7 × 16 m, został wzniesiony z ubitej gliny, posiadał drewniany strop z belkowaniem oraz zachowane pozostałości fontanny.

Pałac Al-Badi, będący symbolem wielkości i przepychu epoki, uznawano za jedną z najwspanialszych rezydencji w świecie islamu, porównywaną do Alhambry. Choć obecnie jego monumentalna skala jest tylko częściowo czytelna, pozostaje świadectwem zaawansowanego mecenatu Sa'adytów, którego centrum stanowił Marrakesz. Poza tym miastem architektura sa'adycka jest znacznie rzadsza.

Do wyjątkowych przykładów należą dwa pawilony dobudowane w latach 1613 i 1624 do dziedzińca (od jego krótszych boków) meczetu Al-Karawijjin w Fezie. Każdy z nich wspiera się na marmurowych kolumnach ustawionych na planie prostokąta. Górne partie ścian dekorowane są rzeźbionymi stiukami, lambrekinowymi łukami i drewnianymi gzymsami z inskrypcjami, mukarnasami i konsolami wspierającymi piramidkowy dach kryty dachówką.

W każdym z pawilonów umieszczono misę fontanny – według źródeł fontanna z zachodniego pawilonu została przeniesiona z meczetu w 1587 roku z polecenia Ahmada al-Mansura. Wnętrza obu pawilonów zdobią mozaiki, rzeźbione stiuki i drewno. Geometria wzorów jest dość surowa w porównaniu z bardziej wyrafinowanymi przykładami, a marmury w dużej mierze sprowadzano z Włoch.

Pod względem formy pawilony te nawiązują do andaluzyjskich pierwowzorów, choć w Fezie opierają się na pojedynczych kolumnach, nie zaś na grupach kolumienek, jak w Alhambrze. Choć pawilony tego typu były rozpowszechnione w architekturze świeckiej, ich obecność w przestrzeni sakralnej – jak w tym przypadku – stanowi pierwsze znane użycie tej formy w budowli religijnej.

W meczecie znajdowały się już wcześniej pomieszczenia do ablucji i basen pośrodku dziedzińca, zatem nowe pawilony miały głównie charakter dekoracyjny, co potwierdza ich ustawienie na osi prostopadłej do kierunku modlitwy (kibli), nie mającej znaczenia liturgicznego. Fontanny te przywołują działalność fundacyjną Sa'adytów w Marrakeszu – szczególnie budowę publicznych sadżil (fontann).

Na początku XVII wieku dynastia Sa'adytów zaczęła słabnąć w wyniku rywalizacji o władzę między trzema synami Ahmada al-Mansura, co doprowadziło do walk wewnętrznych i chaosu. Dopiero w połowie tego stulecia szarifowie alawiccy przywrócili porządek. Założycielem dynastii Alawitów był Mulaj ar-Raszid (1667–1672), który panował krótko, ginąc tragicznie u szczytu kariery. Władzę przejął po nim jego brat Mulaj Isma'il, który uczynił ze swojej rezydencji w Meknesie – mieście położonym w urodzajnym regionie rolniczym nieopodal Fezu – nową stolicę dynastii. Panował ponad pół wieku, będąc w tym czasie najpotężniejszym władcą z dynastii Alawitów.

Fez, meczet Al-Karawijjin, pawilon z fontanną na dziedzińcu (1611–1624)

Pawilony te przetrwały aż do XX wieku. Wyżsi urzędnicy wywodzili się z arystokratycznych rodzin Fezu oraz spośród przywódców plemiennych, natomiast obsługą dworu zajmowali się czarni niewolnicy. Wielka armia składała się głównie z byłych czarnych niewolników innych grup etnicznych oraz europejskich konwertytów.

Mulaj Isma'il nawiązał stosunki dyplomatyczne z Ludwikiem XIV, którego chciał pozyskać jako sojusznika przeciwko Hiszpanii. Próbował również scementować relacje z dworem francuskim poprzez mariaż dynastyczny. W zamian za to francuscy kupcy dostarczali sułtanowi broń, amunicję, a nawet artylerię do walk z Berberami i władcami Algieru — drugiej potęgi w zachodniej części basenu Morza Śródziemnego. Francuzi wspierali również ogromny program budowlany Mulaja Isma'ila, obejmujący m.in. budowę dróg, fortów i pałaców. Fundusze na te przedsięwzięcia pochodziły z wysokich podatków nakładanych na ludność, łupów zdobywanych podczas wypraw, okupów za europejskich jeńców oraz darów od zagranicznych posłów, przyjmowanych z wielką ceremonią i przepychem.

Mulaj Isma'il uczynił z Meknes scenę swoich architektonicznych ekstrawagancji. Na południe od medyny powstało rozległe miasto królewskie, obejmujące pałace, meczety, kwartały wojskowe, dzielnice kupieckie oraz wielkie ogrody, całość otoczona siedmiokilometrowym murem obronnym [328–329]. Układ miasta przypominał Alhambrę — składał się z kilku dużych pałaców, z których każdy zawierał mniejsze rezydencje — jednak skala przedsięwzięcia była znacznie większa.

Budowle wznoszono z ubitej gliny (pisé), dekorując ściany płytkami ceramicznymi, terakotą i stiukiem. Do dzisiaj przetrwały jedynie ruiny. Wzniesiono trzy główne pałace oraz infrastrukturę towarzyszącą: koła wodne, sztuczne baseny, stajnie i silosy.

Wielki Pałac (Dar al-Kabira)

Pierwszy pałac, tzw. Wielki Pałac (Dar al-Kabira), miał wymiary 320 × 420 m i był oddzielony od medyny potrójnym murem. Monumentalne bramy prowadziły do wnętrza, złożonego z kilku zespołów architektonicznych połączonych wąskimi korytarzami. Każdy z zespołów zawierał prostokątny dziedziniec otoczony salami audiencyjnymi, łaźniami, kuchniami i spiżarniami. W skład kompleksu wchodziły także:

- grobowiec budowniczego pałacu (w miejscu wcześniejszego grobowca lokalnego świętego),
- Meczet Lalla Auda,
- maszwar — dziedziniec paradny, gdzie sułtan dokonywał przeglądu wojsk.

Pałac ukończono w 1679 roku. Układ przestrzenny sugeruje, że łączył funkcje prywatnej rezydencji sułtana z funkcjami publicznymi.

Dar al-Madrasa

Drugi pałac, znany jako Dar al-Madrasa (ze względu na sąsiedztwo szkoły religijnej), wyróżniał się spójnością koncepcji architektonicznej. Centralną część zajmował ogromny ogród o wymiarach 700 × 400 m, otoczony wysokim murem. W przeciwieństwie do przypadkowo rozmieszczonych budowli Dar al-Kabira, ten kompleks miał uporządkowany, prostokątny układ.

Monumentalne północne wejście prowadziło do apartamentów zorganizowanych wokół niewielkich dziedzińców oraz do dużego dziedzińca z szeregiem pomieszczeń po stronie wschodniej. Dodatkowe budynki to m.in. musalla, minaret, rzeźnia, kuchnie i łaźnie. Brak elementów ceremonialnych sugeruje, że pałac pełnił funkcje prywatne. Przypuszczalnie była to rezydencja sułtańskiego haremu, w którym przebywało nawet 500 konkubin i kilkaset dzieci.

Pałac Labiryntu

Trzeci pałac, tzw. Pałac Labiryntu, znajdował się na południowy wschód od Dar al-Madrasa i zajmował obszar 400 × 240 m. Składał się z kilku dziedzińców (prostokątnych i kwadratowych), otoczonych pawilonami i komnatami, oraz rozległych ogrodów.

Wejście prowadziło przez tunel od południowego wschodu na dziedziniec, pośrodku którego wzniesiono meczet na planie kwadratu, zbudowany w latach 1792–1822. Choć ówczesne

źródła określały jego styl jako „stambulski”, bryła z niedekorowanymi ścianami i piramidkowym dachem pokrytym dachówką przypomina tradycyjne marokańskie mauzolea.

Za skarbcem znajdował się dziedziniec ceremonialny o wymiarach 74 × 71 m, z salami audiencyjnymi usytuowanymi na osi oraz basenem zasilanym systemem kanałów. Tzw. Marmurowy Ogród podzielono na rabaty, na wzór pałacu Al-Badi w Marrakeszu. Układ przestrzenny — od sal, przez dziedzińce, po pawilony — wskazuje na oficjalny charakter pałacu, przeznaczonego na uroczystości i audiencje.

Okazałość pałacu w Meknesie każe porównywać go z imperialnymi zespołami pałacowymi Stambułu, Isfahanu i Fatehpur Sikri. Plan rezydencji ewoluował w trakcie budowy, ale królewskie miasto było tak rozległe, że wiele zaplanowanych budowli pozostało nieukończonych aż do końca długiego panowania sułtana. Chociaż podstawowym materiałem budowlanym był *pisé* – ubijana glina, łatwo dostępna lokalnie – to sprowadzano również inne surowce z różnych części kraju i zagranicy. Dawne miasta, takie jak rzymskie Volubilis, muzułmańska Szella i Marrakesz, zostały splądrowane, a marmury przywożono nawet z Pizy.

Do pracy przymuszano członków podporządkowanych plemion, chrześcijańskich niewolników i różnego rodzaju renegatów; ich liczbę często zawyżano, zwłaszcza w egzaltowanych relacjach przewodników.

Brama monumentalna, będąca jednym z najbardziej reprezentacyjnych elementów kompleksu, została zaprojektowana z ogromnym rozmachem. Choć zbudowana z tego samego ubogiego materiału co reszta – *pisé* – to dzięki kunsztownej dekoracji z ceramiki i misternym arabeskom w zielonych barwach zyskała niemal niematerialny, efemeryczny wygląd. Jej bogata ornamentyka wskazuje na funkcję ceremonialną – miała olśniewać rozmachem i stanowić symbol potęgi władcy.

Po śmierci Mulaja Isma'ila nastał czas chaosu, a wiele elementów królewskiego miasta uległo zniszczeniu. Niemniej prace budowlane były kontynuowane – ukończono m.in. dekorację monumentalnych fasad, takich jak słynna brama Bab Mansur. Budowę tej potężnej bramy łączącej medinę z Dar al-Kabira rozpoczęto za życia Mulaja Isma'ila, a ukończono za panowania jego syna, Mulaja Abd Allaha, w 1732 roku. Brama ta ma wejście obramowane wyszukaną dekoracją, nawiązującą do estetyki Almohadów, lecz wyróżnia się odmiennymi proporcjami i ornamentyką. Wieże boczne wznoszą się na arkadach kolumn, nadając całości wyjątkową lekkość. Brama nie pełniła funkcji obronnych – była symbolem prestiżu.

Królewskie zespoły architektoniczne były bogato dekorowane i wyposażone we wspaniałe elementy rzemiosła artystycznego. Drewno sprowadzane z marokańskich lasów służyło do wyrobu kunsztownych stropów, z których wiele przetrwało. Styl dekoracyjny pozostawał w tradycji marynidzkiej (zob. rozdz. IX), jednak reliefy stawały się coraz płytsze, a ostatecznie porzucono je na rzecz polichromii – szybszej i tańszej techniki. Choć w porównaniu z wyszukanymi wyrobami ceramicznymi i zastawą stołową z Persji czy Turcji marokańska ceramika wydaje się mniej wyrafinowana, to przedmioty z XVIII i XIX wieku posiadają niezaprzeczalny urok.

W całym regionie kontynuowano produkcję charakterystycznych haftowanych tkanin – jak choćby słynne algierskie hafty z XVII i XVIII wieku. Jednak bardziej wymagający mecenasi chętniej sprowadzali tkaniny i wzory osmańskie. Przykładem jest duży sztandar tkany z jedwabiu i metalowej nici, wzorowany na osmańskim *sandżaku*. Przedstawia on legendarny miecz o dwóch ostrzach, zu al-Fikar – atrybut kalifa Alego. Inskrypcja w charakterystycznym piśmie *maghribi* z datą 1094/1683 wskazuje, że sztandar został wykonany na pielgrzymkę do Mekki dla członków bractwa Kadirijja, popularnego w Afryce Północnej. Technika wykonania i ornamentyka świadczą o przenikaniu do Afryki Północnej wspaniałych tradycji jedwabnictwa znanych z czasów Nasrydów w Hiszpanii.

Iluminowane manuskrypty są również przykładem kontynuacji tradycji maghrebskiego pisma i dekoracji. Teksty takie jak *Dala'il al-chajrat* Al-Dżazulego cieszyły się nieustającą popularnością i często były ilustrowane przedstawieniami miejsc oraz obiektów związanych z Prorokiem. W XVII-wiecznym manuskrypcie zawierającym kilka tekstów religijnych, w tym wspomniane dzieło Al-Dżazulego, znajdują się m.in. panoramy Meczetu Proroka z minbarem i mihrabem, grobu Proroka oraz dwóch pierwszych kalifów w Medynie [332]. Manuskrypt ma typowy dla Maghrebu kwadratowy format (13,5 × 13,8 cm), zapisany jest duktem maghribi, a ilustracje stanowią przykład późnego, uproszczonego stylu dekoracji charakterystycznego dla krajów zachodniego islamu.

Ten rękopis został nabyty w latach 60. XX wieku na bazarze w Kabulu, w Afganistanie. Jego pochodzenie, w połączeniu z użyciem powtórnie wykorzystanego papieru zawierającego pismo dewanagari, sugeruje, że manuskrypt marokański został zabrany do Mekki, a następnie nabyty przez pielgrzyma z Indii.

Inne manuskrypty kopiowano zarówno przez samych władców, jak i przez znakomitych kaligrafów działających na ich zamówienie. Jeden z sułtanów z dynastii Alawitów skopiował zbiór hadisów w latach 1789–1790, zgodnie ze starą tradycją, według której kaligrafia była "sztuką królów". Luksusowe, bogato iluminowane egzemplarze Koranu wykonywano na potrzeby rodziny królewskiej oraz jako prestiżowe dary. Jeden z takich rękopisów [333], przygotowany dla księcia z rodu szarifów w roku 1142 hidżry (1729–1730), wyróżnia się wyjątkowo bogatą kolorystyką: użyto jasnej czerwieni, zieleni, błękitu i złota.

Manuskrypt liczy 263 karty o wymiarach 31,5 × 19,5 cm. Każda zawiera 20 linii tekstu (w przypadku dłuższych sur), otoczonych prostokątną, wertykalną ramką – formatem powszechnym również poza Marokiem. Tekst zapisano duktem maghribi o nieco rozciągniętych literach, natomiast nagłówki rozdziałów wykonano archaizującym, splecionym kufi. Niektóre karty, jak ta pośrodku prawej strony ilustracji, zawierają dekoracyjne pismo stylizowane na naskh. Duża inskrypcja na lewym marginesie karty 26 recto informuje, że rękopis był darem Muhammada Beja dla jego meczetu i sugeruje, że ostatecznie trafił w ręce jednego z egipskich bejów.

OSMANOWIE

Tektura za panowania Osmanów po zdobyciu Konstantynopola

Osmańskie oddziały wkroczyły do bizantyńskiej stolicy — Konstantynopola — 29 maja 1453 roku. Walki zakończyły się jeszcze przed południem. Następnego dnia, sułtan Mehmed II dokonał uroczystego objazdu miasta. Udał się do kościoła Hagia Sophia i ogłosił, że zostanie on przekształcony w meczet (*tur. cami*), a samo miasto stanie się nową stolicą jego państwa.

Mehmed II przede wszystkim dążył do odbudowy miasta, jego zaludnienia oraz ożywienia życia gospodarczego. Choć w oficjalnych dokumentach i na monetach nadal używano tradycyjnej, arabsko-tureckiej nazwy *Kostantiniyye* (czyli „Miasto Konstantyna"), w mowie potocznej nazywano je *Stambuł*.

Zdobycie Konstantynopola przez Mehmeda II — upragnione przez świat islamu od VII wieku — zapewniło mu niezwykłą charyzmę i prestiż w oczach muzułmanów. Sułtan chciał dokończyć swoją misję, narzucając swoją władzę nad ziemiami, które niegdyś należały do Cesarstwa Rzymskiego, ze szczególnym uwzględnieniem Italii. W tym celu podejmował kolejne wyprawy wojenne przeciwko Wenecjanom i Genueńczykom. Mehmed nie tylko znacznie poszerzył granice imperium, rozciągając je od Dunaju po Eufrat, ale także stworzył silne ideologiczne podstawy Imperium Osmańskiego — państwa opartego na absolutnej zwierzchności władzy, egzekwowanej przez rozbudowany aparat biurokratyczny.

W osmańskiej architekturze, jeszcze przed zdobyciem Konstantynopola, można było dostrzec upodobanie do masywnych brył przykrywanych półkulistymi kopułami. Kościół Hagia Sophia, ze swoją olbrzymią kopułą zawieszoną jakby w powietrzu, bez wątpienia stanowił dalszą inspirację dla twórców osmańskich. Architektura tego okresu bywała lekceważona, gdyż często koncentrowała się na rozmaitych wariantach bizantyjskiego modelu. Jej formowanie cechowało się jednak pewnymi samoograniczeniami — między innymi dążeniem do zachowania integralności czaszy kopuły w jej wymiarze wewnętrznym i zewnętrznym — w przeciwieństwie do architektury irańskiej, która chętnie stosowała rozbudowane formy kopuł.

Kanon klasycznej architektury osmańskiej w XVI wieku opierał się na ograniczonym zasobie form i technik wykonania. Najlepszym przykładem jest twórczość architekta Sinana, który dzięki innowacyjnym rozwiązaniom konstrukcyjnym, starannemu dopracowaniu detali i dbałości o harmonię formy osiągnął mistrzostwo w tej dziedzinie. Jednak realizacje jego mniej utalentowanych uczniów wydają się powtarzalne i schematyczne, a sam kanon ulegał z czasem skostnieniu. Mimo to budowle osmańskie imponują rozmiarem, przemyślaną formą i harmonią proporcji, choć rzadko bywają naprawdę innowacyjne. Schematyczność osmańskiej architektury była zbyt głęboko zakorzeniona, by pozwalała na większą swobodę twórczą.

Podobnie jak w innych częściach świata islamu, również w Imperium Osmańskim przygotowywano akty prawne regulujące funkcjonowanie fundacji religijnych i dobroczynnych (*wakfów*), z których wiele zachowało się do dziś. Biurokraci osmańscy dbali o ich utrzymanie, dokumentowanie i realizację.

Architektura za panowania Osmanów po zdobyciu Konstantynopola

Osmańskie oddziały wkroczyły do bizantyńskiej stolicy — Konstantynopola — 29 maja 1453 roku. Walki zakończyły się przed południem. Następnego dnia sułtan Mehmed II dokonał uroczystego wjazdu do miasta. Udał się do kościoła Hagia Sophia, który ogłosił przekształconym w meczet (tur. cami), a samo miasto miało odtąd stać się nową stolicą jego państwa.

Mehmed II przede wszystkim starał się odbudować i zaludnić miasto, a także doprowadzić do jego ponownego ożywienia. Choć miasto nadal na monetach i w oficjalnych dokumentach nazywano tradycyjną nazwą arabską i turecką *Konstantiniyye* („Miasto Konstantyna"), potocznie funkcjonowało już jako Stambuł. Zdobycie Konstantynopola, upragnione przez świat islamu od VII wieku, przyniosło Mehmedowi II bezprecedensowy prestiż wśród muzułmanów. Uważał on, że jego misją jest dokończenie dzieła islamu poprzez podporządkowanie sobie ziem, które niegdyś należały do Cesarstwa Rzymskiego — zwłaszcza w Italii. W tym celu prowadził serię wypraw wojennych przeciwko Wenecjanom i Genueńczykom.

Mehmed II nie tylko poszerzył terytorium Imperium Osmańskiego od Dunaju po Eufrat, lecz także stworzył ideologiczne podstawy imperium, opartego na absolutnej zwierzchności sułtana i sprawnym aparacie biurokratycznym, który wykonywał jego rozkazy.

Już przed zdobyciem Konstantynopola w architekturze osmańskiej można było dostrzec inspiracje bizantyńskie, szczególnie w formie kopułowych brył. Kościół Hagia Sophia, ze swoją monumentalną kopułą zdającą się unosić nad przestrzenią, bez wątpienia stał się głównym źródłem inspiracji dla dalszego rozwoju osmańskiej architektury.

Choć niektórzy lekceważyli tę architekturę, uznając ją za wtórną względem bizantyjskiej, jej rozwój był przemyślany i oparty na świadomych wyborach estetycznych i konstrukcyjnych. W przeciwieństwie do architektury irańskiej, która eksperymentowała z formą kopuł, klasyczna architektura osmańska XVI wieku opierała się na ograniczonym zakresie elementów i ich precyzyjnym wykonaniu.

Najlepszym tego przykładem jest mistrz Sinan — najwybitniejszy architekt okresu klasycznego, który doskonalił rozwiązania konstrukcyjne, z dbałością o detale i harmonię form. Jednak w realizacjach jego mniej utalentowanych uczniów architektura ta często stawała się powtarzalna, a sam kanon ulegał skostnieniu. Mimo to, osmańskie budowle imponowały skalą, były przemyślane pod względem kompozycji, choć rzadko bywały innowacyjne.

Schemat osmańskiej architektury był zbyt ważny, by pozwalać sobie na dowolność. Podobnie jak w innych krajach muzułmańskich, w Imperium Osmańskim przygotowywano akty prawne, które regulowały funkcjonowanie fundacji religijnych (waqfów), z których wiele przetrwało do dziś. Dotyczyło to również architektury publicznej, wspieranej przez pobożnych fundatorów i zatwierdzanej przez biurokratów.

Architektura osmańska po zdobyciu Konstantynopola

Po zdobyciu Konstantynopola 29 maja 1453 roku, osmańskie oddziały wkroczyły do bizantyjskiej stolicy. Walki zakończyły się tego samego dnia, jeszcze przed południem. Następnego dnia sułtan Mehmed II dokonał uroczystego objazdu miasta. Wjechał do kościoła Hagia Sophia i ogłosił, że świątynia zostaje przekształcona w meczet (tur. cami), a miasto stanie się nową stolicą imperium. Sułtan dążył przede wszystkim do jego odbudowy i zaludnienia, a także do przywrócenia mu dawnej świetności.

Choć oficjalnie, w dokumentach urzędowych i na monetach, miasto nadal określano tradycyjną arabską i turecką nazwą *Konstantiniyye* (czyli „miasto Konstantyna”), w mowie potocznej nazywano je już *Stambułem*. Zdobycie Konstantynopola, od VII wieku upragnione przez islam, przyniosło Mehmedowi II bezprecedensowy prestiż i charyzmę wśród muzułmanów. Uważał się on za kontynuatora misji cesarstwa rzymskiego i pragnął podporządkować sobie wszystkie ziemie, które niegdyś do niego należały — zwłaszcza Italię. W tym celu prowadził intensywne kampanie wojenne przeciwko Wenecji i innym państwom włoskim.

Mehmed II nie tylko rozszerzył granice imperium od Dunaju po Eufrat, ale również stworzył ideologiczne podstawy nowego Imperium Osmańskiego, opartego na absolutnej władzy sułtana, której podporządkowany był rozbudowany aparat biurokratyczny.

Osmańska architektura: między wpływami a kanonem

W architekturze osmańskiej po zdobyciu Konstantynopola widoczne było silne oddziaływanie form bizantyjskich — zwłaszcza Hagii Sophii, której monumentalna kopuła, zdająca się unosić w powietrzu, stanowiła inspirację dla pokoleń osmańskich architektów. Choć niekiedy lekceważono osmańską twórczość architektoniczną jako powielającą bizantyjski model, w rzeczywistości przekształcano go w różnych wariantach i na własnych warunkach.

W odróżnieniu od architektury irańskiej, gdzie kopuły przybierały fantazyjne, złożone kształty, w osmańskim kanonie architektonicznym XVI wieku utrzymywano integralność bryły i harmonię między wnętrzem a zewnętrzem budowli. Kanon ten, choć ograniczony formalnie i materiałowo, umożliwiał powstanie dzieł o niezwykłej równowadze i pięknie. Przykładem mistrzowskiego opanowania tego stylu był Sinan – nadworny architekt sułtanów, którego projekty uchodzą za szczyt klasycznej architektury osmańskiej.

Jednak w realizacjach jego mniej utalentowanych uczniów styl ten bywał powielany bez innowacji, prowadząc do monotonii i sztywności formy. Osmańskie budynki imponowały skalą i harmonią kompozycji, lecz rzadko zaskakiwały oryginalnością.

Dokumentacja architektoniczna a źródła historyczne

Podobnie jak w całym świecie islamu, także w Imperium Osmańskim sporządzano akty prawne regulujące funkcjonowanie fundacji religijnych (*waqfów*), z których wiele przetrwało do dziś. Dokumenty te, przechowywane w pałacowych archiwach, chronione były przez osmańskich urzędników jako gwarancja bezpieczeństwa prawnego.

Ponieważ Imperium Osmańskie przetrwało aż do proklamowania Republiki Tureckiej w 1923 roku, znaczna część tych archiwów zachowała się w stanie niemal nienaruszonym. Stanowią one cenne, choć specyficzne źródło dla badaczy sztuki i architektury – zawierają informacje m.in. o miejscach pozyskiwania materiałów budowlanych, terminologii technicznej, cenach towarów i usług. Należy jednak pamiętać, że ich przekaz odzwierciedla przede wszystkim punkt widzenia elity pałacowej, a nie zawsze rzemieślników czy mieszkańców prowincji.

Od zdobycia Konstantynopola do czasów Sinana

Sułtan Mehmed II (panował z przerwą w latach 1444–1481) nie tylko prowadził intensywną ekspansję terytorialną, lecz także był aktywnym mecenasem sztuki i literatury – zarówno tureckiej, jak i perskiej czy europejskiej. Na jego dworze w Stambule gromadzili się artyści i pisarze. Mehmed szczególnie upodobał sobie budowę rezydencji pałacowych: poza pałacem w starej stolicy – Edirne – wzniósł kilka rezydencji w samym Stambule.

Pierwszy z nich, tzw. *Stary Pałac* (*Eski Saray*), zbudowany w 1455 roku, zajmował powierzchnię 80–100 ha w centrum miasta – w miejscu, gdzie dziś mieści się Uniwersytet Stambulski oraz meczet Suleymaniye. Na weducie miasta z połowy XVI wieku pałac ten ukazano jako wielkie, kwadratowe założenie otoczone murem z bramą. Wewnątrz znajdowały się ogrody i budynki przykryte kopułami. Rolę uzupełniającą pełniła forteca *Yedikule*, zlokalizowana na południowym krańcu murów miejskich, przy Morzu Marmara. Zaprojektowana w stylu włoskim, w kształcie pięcioramiennej gwiazdy z siedmioma bastionami, służyła jako miejsce przechowywania skarbca sułtańskiego oraz schronienie dla władcy na wypadek zagrożenia.

Najważniejszą rezydencją sułtana stał się jednak *Nowy Pałac* (*Yeni Saray*, później *Topkapı*), którego budowę rozpoczęto w 1459 roku na cyplu *Sarayburnu*. Zajmujący 60 ha kompleks oferował widok na dwa morza, dwa kontynenty, arsenał osmański i europejską kolonię w Galacie. Pałac, wzniesiony na miejscu akropolu starożytnego Bizancjum, budowano niemal dziesięć lat. Przez kolejne stulecia był wielokrotnie remontowany i przebudowywany zgodnie

ze zmieniającymi się gustami. *Topkapı Sarayı* stał się ucieleśnieniem stylowego eklektyzmu i ciągłości władzy osmańskiej.

Stulecia, chociaż pierwotne zamysły założyciela są wciąż dostrzegalne w organizacji przestrzennej założenia.

W przeciwieństwie do takich europejskich pałaców jak Luwr czy Watykan, Pałac Topkapı obejmuje plątaninę zabudowań i dziedzińców – stajnie, kuchnie, pawilony i pawiloniki – pozornie chaotycznie rozlokowanych w obrębie muru wewnętrznego, przecinanego wieżami i bramami. Rozległe ogrody, porośnięte bujną roślinnością, były pielęgnowane przez rzesze ogrodników, by zapewnić sułtanowi oraz jego licznej świcie przyjemność i rozrywkę wśród zieleni. Pałac funkcjonował nie tylko jako rezydencja sułtana i jego rodziny, lecz także jako administracyjne centrum Imperium Osmańskiego – z mieszkaniami dla urzędników i szkołami dla praktykantów – oraz jako ośrodek działalności artystycznej.

Pozornie przypadkowy układ formalny zabudowań pałacowych daje jednak pewne wyobrażenie o ścisłej organizacji hierarchicznej służb dworskich. Przechodząc z południa na północ, dostrzega się, że układ ten stopniowo zapewniał władcy coraz większą prywatność. Na najbardziej odległy dziedziniec wstęp miał jedynie sułtan i jego najbliżsi. Chociaż potęga Osmanów w XV i XVI wieku dorównywała potędze ich europejskich rywali, to pałac osmański miał promieniować świetnością władzy nie przez masywne mury, lecz poprzez odizolowanie władcy, zgodne z wyznaczonym ceremoniałem i zapewniające mu wyjątkowy spokój.

W zewnętrznych ogrodach Nowego Pałacu Mehmed II wzniósł wokół majdanu trzy pawilony: jeden – **Sırça Saray**, czyli Pałac Szklany – zbudowano w stylu dawnych pałaców szachów perskich, drugi – w stylu osmańskim, a trzeci – w stylu bizantyjskim. Wydaje się, że rozważano również budowę czwartego pawilonu, w stylu włoskim, ze ścianami obłożonymi drewnianą boazerią zdobioną intarsją (markieterią), a powyżej – zdobionego freskami, które miał namalować Gentile Bellini, jednakże do realizacji tego projektu nigdy nie doszło. Przetrwał jedynie pawilon w stylu osmańskim, ukończony we wrześniu–październiku 1472 roku, znany jako **Çinili Köşk** (Pawilon Obłożony Płytkami).

Ten budynek z cegły (28 × 36 m), wzniesiony na pochyłym terenie i osadzony na wysokim fundamencie, ma fasadę skierowaną na wschód. Dwa ciągi schodów prowadzą na obszerną werandę, której płaski dach wspierają smukłe, kamienne filary. Obecna, osiemnastowieczna rekonstrukcja oryginalnej werandy – która pierwotnie miała drewniane kolumny – łudząco przypomina talar w architekturze irańskiej. Główne wejście prowadzi przez westybul do centralnej sali na planie krzyża, przekrytej kopułą wspartą na pendentywach zdobionych mukarnasem. Wysokość pomieszczenia od podłogi do zwornika kopuły wynosi prawie 16 m. Na osi wejścia znajduje się ośmiokątna sala wysunięta poza lico murów. Oś poprzeczną, w elewacjach północnej i południowej, zamykają iwany otwarte na zewnątrz. We wszystkich narożnikach köşku znajdują się prostokątne sale. Układ na planie krzyża powtórzono, z drobnymi wariacjami, na niższej kondygnacji.

Organizacja przestrzenna budynku nawiązuje do irańskiego pałacu zwanego **Haszt Beheszt** („Osiem Rajów") z XVI wieku. Także mukarnasowe sklepienia wywodzą się z tradycji perskiej. W Iranie i Indiach zachowały się jedynie późniejsze przykłady tego rodzaju architektury, lecz znany jest współczesny Çinili Köşk pawilon pałacowy w Tabrizie, wzniesiony przez turkmeńskiego władcę Jakuba z konfederacji Ak Kojunlu.

Powodem do chwały **Çinili Köşkü** jest jego ornamentyka z ozdobnych płytek. We wnętrzu, przekształconym w XX wieku w Muzeum Ceramiki, można oglądać lamperie i wnęki wyłożone ośmiokątnymi i trójkątnymi płytkami glazurowanymi w kolorach turkusowym, niebieskim i białym, często uzupełnianymi motywami ze złota płatkowego. Najbardziej kunsztowne zdobienia znajdują się na werandzie, gdzie wzdłuż fasady — dzieląc ją na dekoracyjne segmenty — biegnie szeroki pas ornamentacyjny wykonany w technice **bana**. Tę samą technikę odnajdziemy również w **eywanie** oraz w gzymsie. Jest to najwcześniejszy znany przykład zastosowania tej techniki w Stambule.

Poziomy fryz mozaiki ceramicznej biegnie przez sklepienie, poniżej nasady łuków. Fryz ten, wykonany z dominacją barw jasnoniebieskiej, ciemnoniebieskiej, białej, żółtej i purpurowej, zawiera inskrypcję fundacyjną zapisaną pismem **sülüs** — białymi literami na jasnoniebieskim tle wijących się arabesek, z kolei występujących na ciemnoniebieskim podkładzie. Zarówno układ pomieszczeń, jak i formy sklepień oraz wystrój wnętrz ukazujący kompozycje z płytek i mozaik ceramicznych wyraźnie czerpią wzorce z architektury irańskiej.

Chociaż o budowniczych pałacu niewiele wiadomo, to w nie datowanej petycji przechowywanej w archiwum Pałacu Topkapı znajduje się wzmianka o skargach rzemieślników zajmujących się układaniem płytek — określanych jako **Churasani** (prawdopodobnie pochodzących z Chorasanu) — którzy po ukończeniu prac w sułtańskim pawilonie napotkali liczne trudności. Bez wątpienia chodzi właśnie o ten budynek.

Chociaż Mehmed mógł swobodnie rozważać, czy do dekoracji pawilonów swojego Nowego Pałacu skorzystać z usług włoskich malarzy czy irańskich mozaikarzy, to jednak przy ustalaniu wystroju i realizacji swego wielkiego projektu architektury religijnej w Stambule — budowy sułtańskiego meczetu wraz z zespołem towarzyszących budynków (**külliye**) — wykazywał znacznie bardziej konserwatywne podejście i mniejszą tolerancję. Jeśli chodzi o funkcję, meczet ten stanowi kontynuację długiej tradycji zapoczątkowanej przez jego poprzedników w Bursie, polegającej na fundowaniu zespołów zabudowy sakralno-użytkowej z wielką świątynią jako dominantą.

Meczet był centralnym punktem całego zespołu, stanowiąc jego ośrodek, z własnym mauzoleum znajdującym się nieopodal. Pod względem formy kompleks sakralno-grobowy Mehmeda II łączył tradycje osmańskie z Bursy i Edirne z elementami architektury zaczerpniętymi z bazyliki Hagia Sophia. Kompleks religijny Mehmeda, zwany od przydomka jego fundatora **zespołem Fatiha** („Zdobywcy"), dał nazwę całej dzielnicy w Stambule. Prace budowlane rozpoczęto 21 stycznia 1463 roku, a ukończono w styczniu 1471 roku. Architektem był Atik Sinan, zwany również Sinanem Starym (żyjący w XV wieku, nie mylić z jego słynniejszym następcą).

Teren przeznaczony pod budowę obejmował około 10 hektarów i znajdował się na czwartym z siedmiu wzgórz Stambułu — tam, gdzie wcześniej mieścił się Kościół Świętych Apostołów, drugi co do wielkości kościół w mieście, będący również miejscem pochówku cesarzy bizantyjskich.

W przeciwieństwie do Nowego Pałacu Mehmeda oraz wcześniejszych osmańskich kompleksów **külliye** w Bursie i Edirne, plan zespołu Fatiha w Stambule odznacza się zdecydowaną symetrią i nie uwzględnia ukształtowania terenu ani względów praktycznych. Tak duża skala i rygorystyczna symetria były możliwe dzięki dostępności rozległych, płaskich obszarów pod zabudowę. Uważa się, że nowatorski plan tego zespołu mógł być inspirowany przez obecność w Stambule włoskiego architekta **Antonia Filarete** (ok. 1400–ok. 1469), o którym wiadomo, że planował udać się na dwór Mehmeda w 1465 roku — choć była to data późniejsza o dwa lata od rozpoczęcia prac budowlanych.

Na niemal kwadratowym terenie o bokach długości około 325 metrów, centralne miejsce zajmował meczet na planie zbliżonym do kwadratu (ok. 200 × 200 m). Przed nim znajdował się dziedziniec, a za nim — cmentarz z grobami fundatora i jego żony. Po wschodniej i zachodniej stronie placu wzniesiono budynki użyteczności publicznej, stanowiące fundacje (**hayrat**), z których dochód przeznaczony był na utrzymanie całego **külliye**. W północnej części placu mieściła się szkoła podstawowa i biblioteka, a w każdym z rogów kompleksu zbudowano cztery większe uczelnie koraniczne (**medresy**). Każda medresa była czworobocznym budynkiem z dziedzińcem otoczonym portykiem, za którym znajdowało się około 20 niewielkich pokoi mieszkalnych, centralne pomieszczenie dydaktyczne z kopułą oraz latryny.

Za tymi dużymi uczelniami, po drugiej stronie wąskiej uliczki, znajdowały się dodatkowe medresy, liczące po 9–10 pokoi wychodzących na wąski dziedziniec. W kompleksie mieściło się także schronisko dla derwiszów, szpital, łaźnie, podwójne latryny oraz pomieszczenia mieszkalne dla uczonych zatrudnionych w instytucjach edukacyjnych.

Częścią zespołu był także wielki kryty bazar (**bezistan**) z 200 sklepami, dalej — oddzielony murem bazar rzemieślników (tzw. **bazar siodlarzy**) z około 110 kramami, a także dodatkowy targ koński, stajnie oraz warsztaty rzemieślnicze wytwarzające strzemiona i kuźnie kowalskie. W okresach wojennych ten obszar zamieszkiwały oddziały żołnierzy zajmujących się wyposażeniem koni.

Na południe od bazaru siodlarzy Mehmed nakazał wzniesienie nowych koszarów (**Yeni Odalar**) dla janczarów. Budynki te pozostały ich siedzibą aż do rozwiązania korpusu janczarów w XIX wieku.

Znaczna część kompleksu została zniszczona w wyniku trzęsienia ziemi 22 maja 1766 roku.

Meczet ucierpiał podczas trzęsienia ziemi. Przez następne pięć lat odbudowywał go sułtan Mustafa III, jednak pierwotny wygląd budowli można było odtworzyć dzięki zachowanym

źródłom, w tym panoramicznemu widokowi miasta autorstwa Melchiora Lorichsa z 1559 roku.

Meczet miał czworoboczną bryłę o wymiarach 46 × 13 m, przekrytą kopułą. Poprzedzał go otwarty dziedziniec o wymiarach 21 × 30,5 m, otoczony arkadami. Ściany zewnętrzne, dwa masywne filary oraz dwie wielkie kolumny z porfiru podtrzymywały centralną kopułę o średnicy około 26 metrów (dla porównania – kopuła Hagia Sophii ma średnicę 31 m, a meczetu Üç Şerefeli w Edirne – 24 m). Nad częścią modlitewną, gdzie znajduje się mihrab, wznosiła się półkopuła o tej samej rozpiętości. Dodatkowo, trzy mniejsze kopuły sklepiały pozostałe boki sali modlitewnej.

Ten układ stanowi logiczną kontynuację schematu zastosowanego w meczecie Üç Şerefeli, ukończonym zaledwie 16 lat wcześniej – w obu przypadkach centralnej kopule i dziedzińcowi towarzyszą dwie mniejsze kopuły. Ponadto główny portal meczetu Fatiha niemal dokładnie naśladuje portal z meczetu Üç Şerefeli. Istotne różnice pojawiają się jednak w konstrukcji – kopuła Fatih Cami osadzona jest na czterech, a nie sześciu punktach podparcia, zaś wnętrze, dzięki zastosowaniu półkopuły, zostało powiększone w osi qibli. Użycie półkopuły – która stanie się później znaczącym elementem przestrzeni wnętrz meczetów oraz celem architektonicznych eksperymentów – było bez wątpienia inspirowane wcześniejszymi rozwiązaniami zastosowanymi w Hagia Sophii, którą osmańscy architekci dobrze znali.

Jedyną zachowaną częścią oryginalnego wystroju meczetu Mehmeda II są dwie kompozycje z wielobarwnych płytek ceramicznych, umieszczone w kamiennych nadprożach okien od strony dziedzińca. Przypisywane są one Mistrzowi z Tebrizu (zob. rozdz. X). Malowane podszkliwnie na białym tle, przypominają one płytki wykonane dla meczetu Üç Şerefeli, z tą różnicą, że w palecie barw występuje także kolor żółty.

W założeniu architektonicznym zespołu Fatiha dostrzec można kilka istotnych innowacji, będących konsekwencją zmian społecznych, jakie zaszły w imperium osmańskim po zdobyciu Konstantynopola. Jedna z nich dotyczy oddzielenia siedzib bractw sufickich (rūfī / derwiszów) od samego meczetu – wcześniej, np. w zespołach z Bursy, były one z nim zespolone. W kompleksie Fatih Cami zostały one przeniesione na peryferie, co bez wątpienia odzwierciedlało malejące znaczenie szejchów sufickich i rosnącą rolę ulemów w państwie osmańskim po podboju.

W dokumencie waqfu (fundacji pobożnej) podkreśla się, że sułtan zbudował liczne medresy, aby "naprawić i napełnić światłem dom wiedzy" oraz przywrócić stolicy sułtańskiej status ośrodka mądrości. Zespół Fatiha służył więc nie tylko jako centrum religijne i edukacyjne, ale pełnił również funkcję zaczątku instytucji o charakterze społecznym i finansowym.

Dochód całego kompleksu w latach 1489 i 1490 wynosił półtora miliona akçe (srebrnych monet), znacznie przewyższając fundusze przeznaczone wcześniej na Hagia Sophia, która została przekształcona w meczet. Środki te pochodziły z dwunastu łaźni w Stambule i Galacie, podatku od niemuzułmanów (cizye) z obu tych miast, danin z ponad pięćdziesięciu

wiosek w Tracji oraz z innych źródeł. Połowa dochodu pochodziła spoza miasta i przyczyniała się do przenoszenia bogactwa ze wsi do ośrodka miejskiego. Około 60% budżetu przeznaczano na wynagrodzenia dla 383 zatrudnionych osób (w tym 102 w meczecie, 164 w medresach, 45 w schronisku dla derwiszów, 30 w szpitalu, 21 urzędników podatkowych oraz 17 budowniczych i rzemieślników). Dodatkowe wypłaty przekazywano ubogim uczonym religijnym (ulemom), ich rodzinom oraz inwalidom wojennym. Około 30% dochodu przeznaczano na jadłodajnię, która codziennie wydawała 3300 bochenków chleba oraz dwa posiłki dla 1117 osób. Pozostałe środki przeznaczano na utrzymanie i remonty szpitala.

W czasie panowania syna Mehmeda II, sułtana Bajazyda II (1481–1512), oraz jego wnuka Selima I (1512–1520), miały miejsce krwawe walki o sukcesję. Wstąpieniu Bajazyda na tron sprzeciwiał się jego młodszy brat, Dżem (zm. 1495), który próbował zdobyć władzę, zawierając sojusze zarówno z władcami muzułmańskimi, jak i chrześcijańskimi. Polityka Bajazyda wobec Mameluków w Egipcie oraz w północnej Mezopotamii nie przyniosła oczekiwanych rezultatów. Dużym wyzwaniem było również pojawienie się ruchu szyickiego Safawidów na wschodnich rubieżach imperium. Znaczne sukcesy odnosił za to w polityce europejskiej: latem 1484 roku zdobył kontrolę nad lądową drogą na Krym, a w dalszym okresie jego rządów gospodarka uległa wyraźnemu ożywieniu. Pod koniec życia Bajazyd, zmuszony do abdykacji przez swojego syna Selima, zmarł miesiąc później.

Okres panowania Selima I (zwanego Groźnym) zapisał się ekspansją Imperium Osmańskiego na południe i wschód. Podboje w Syrii, Egipcie, Hidżazie, Iraku i Iranie uczyniły z Osmanów niekwestionowaną potęgę regionu i strażników świętych miast islamu. Selim I przyjął tytuł kalifa (halifa), czyli następcy proroka Mahometa, co nadawało osmańskim sułtanom prestiż i legitymizację wobec innych muzułmańskich władców.

Bajazyd II zapisał się także jako hojny fundator przedsięwzięć budowlanych. Nakazał wzniesienie zespołów religijnych m.in. w Tokacie (1485), Amasyi (1486) – gdzie był wcześniej zarządcą, Edirne (1484–1488), które nadal pełniło funkcję bramy do europejskich prowincji, Manisie (1489) oraz Stambule (1500–1505). Budowle fundowali również członkowie jego rodziny i dostojnicy dworu. Różnorodność planów założeń architektonicznych i projektów elewacji z tego okresu świadczy o tym, że praktyka budowlana nadal w dużej mierze zależała od lokalnych uwarunkowań i tradycji stylistycznych, choć wszystkie budowle odpowiadały osmańskim wzorcom.

Przykładem takiego zespołu był kompleks nad brzegiem rzeki Tundża w Edirne, zaprojektowany przez sułtańskiego architekta Hajreddina Agę (żył na przełomie XV i XVI wieku) i sfinansowany z łupów zdobytych w bitwie pod Akermanem (Białogród) przy ujściu Dniestru. Kompleks Beyazyda II w Edirne obejmował meczet, szpital, szkołę medyczną, kuchnię, magazyn żywności, imarety, piekarnię, latryny oraz duże schroniska dla wędrownych derwiszów. Meczet, wielka budowla o powierzchni 157 m^2, przekryta była jedną kopułą i poprzedzona obszernym dziedzińcem. Wnętrze mieściło platformę kürsü, ustawioną po lewej stronie mihrabu, która służyła jako mahfil dla sułtana. Funkcja ta z

pewnością wywodziła się z loży sułtańskiej, znanej już w poprzednim stuleciu i spotykanej np. w meczecie Yeşil w Bursie, choć jej geneza pozostaje przedmiotem dyskusji badaczy.

Ważnym zabytkiem z okresu panowania Beyazida II jest jego zespół religijny w Stambule. Miejsce wyznaczone na budowę — na południe od Starego Pałacu, na terenie dawnego Forum Teodozjusza (IV wiek) — wymagało masywnych fundamentów, by przykryć dużą bizantyjską cysternę. Zespół składał się z meczetu, medresy (szkoły religijnej), schroniska dla derwiszów (tekke) oraz łaźni (hamam).

Zespół Beyazida powstał w centrum szybko zaludniającego się miasta. Podczas gdy stare dzielnice stopniowo podupadały, przybywało nowych mieszkańców, a na obrzeżach powstawały nowe dzielnice, rozciągające się szczególnie w kierunku murów miejskich. Poza lokalnymi dochodami, fundację sułtana w Stambule finansowano również z dochodów kilku budynków w Bursie, w tym dwóch karawanserajów wzniesionych w latach 1490–1508.

Meczet (274) przykrywa centralna kopuła o średnicy 17,5 metra, wsparta półkopułami od strony północnej i południowej. Przestronne boczne nawy, sklepione czterema przęsłami, poszerzono o cztery małe kopułki. Choć wnętrzu tej budowli brak jednorodności stylistycznej, która charakteryzuje kompleks Beyazida w Edirne lub meczet Mehmeda II w Stambule, kaskadowy układ kopuł – obniżających się ku dziedzińcowi – wywołuje poczucie większej harmonii niż w meczecie Fatiha. Znacząca rola półkopuł w kompozycji przestrzennej bez wątpienia była inspirowana strukturą Hagii Sophii i meczetu Mehmeda II. Osmańscy architekci początku XVI wieku zmagali się z twórczą reinterpretacją dawnych form i rozwiązań konstrukcyjnych.

Przypuszcza się, że obustronne skrzydła flankowane minaretami miały służyć za schronienie dla wędrownych derwiszów, choć ich funkcja nadal pozostaje niepewna, a dzisiejszy stan zachowania – bez śladów przebudowy – nie potwierdza jednoznacznie tej hipotezy. Wspaniale wykonana kamienna budowla świadczy o wysokiej jakości użytych materiałów oraz o talencie rzemieślników, jakimi dysponowali sułtańscy mecenasi. Zespół ten wyznaczył formalne i estetyczne wzorce dla późniejszych sultańskich meczetów w stolicy.

EPOKA SINANA

Wydaje się, że Selim I miał niewiele czasu ani chęci do działalności budowlanej. Jego meczet w Stambule, ukończony w 1522 roku i ściśle wzorowany na meczecie Beyazida II w Edirne, mógł faktycznie powstać dopiero za panowania jego syna, Sulejmana Wspaniałego (Prawodawcy, panował w latach 1520–1566). Największy wkład Selima w historię architektury osmańskiej był prawdopodobnie zupełnie przypadkowy: to za jego panowania w ramach systemu *devşirme*, polegającego na pobieraniu chłopców z chrześcijańskich terenów imperium, do osmańskiej służby trafił młody Sinan (1489–1588), który stał się najwybitniejszym architektem w historii imperium.

Osobowość Sinana i jego rola jako głównego nadzorcy sułtańskiej pracowni architektonicznej (*hassa mimarları*) zdominowały architekturę osmańską od połowy aż do końca XVI wieku. W 1525 roku pracownia zatrudniała 13 architektów-muzułmanów, a do 1604 roku liczba ta wzrosła trzykrotnie – wówczas zatrudniano 23 muzułmanów i 16 chrześcijan, co świadczy o rosnącym znaczeniu i rozmachu działalności architektonicznej w całym Imperium Osmańskim.

Życie i kariera Sinana przez długi czas były przedmiotem legend, a jego imię budziło skojarzenia z architekturą tak, jak imię Jerzego Waszyngtona – z amerykańską niepodległością. Prawdopodobnie urodził się w chrześcijańskiej rodzinie w Anatolii, a jako dziecko został wcielony do służby osmańskiej. Towarzysząc kampaniom wojennym Selima I i Sulejmana Wspaniałego, zdobywał doświadczenie w sztuce budowlanej. Przed 1521 rokiem został pełnoprawnym janczarem, a jego kariera architektoniczna nierozerwalnie związała się z panowaniem Sulejmana – być może najwybitniejszego sułtana w historii imperium.

W 1538 roku Sinan został mianowany głównym architektem dworu (*mimarbaşı*) i otrzymał zlecenie zaprojektowania i budowy

Budowa meczetu dla Haseki Hürrem Sultan (Roksolany)
Zamówienie na budowę meczetu dla żony sułtana Sulejmana, Haseki Hürrem Sultan (Roksolany), stało się początkiem działalności Sinana jako głównego architekta dworu. W skład zespołu, oprócz meczetu i medresy, wchodziły także szpital, schronisko dla derwiszów (tekke), szkoła podstawowa (mekteb), han, łaźnia (hamam), skład drewna, rzeźnia, sklepy oraz magazyny, zapewniające fundacji roczny dochód w wysokości pół miliona akçe. Sam meczet, z pojedynczą kopułą, oraz medresa w kształcie litery „U" powstały według wcześniejszych schematów i nie ukazują jeszcze pełni geniuszu architekta.

Kompleks Şehzade
Pierwszą wielką realizacją Sinana był zespół meczetowy Şehzade w Stambule, wzniesiony w latach 1545–1548 na zlecenie sułtana Sulejmana, który pragnął upamiętnić swojego zmarłego na ospę syna i dziedzica – księcia Mehmeda (şehzade). Kompleks usytuowano na trzecim z siedmiu stambulskich wzgórz i składał się z meczetu z dziedzińcem, medresy, tekke, mektebu, türbe (grobowca) oraz zajazdu (han).

Plan meczetu oparty jest na dwóch przylegających do siebie kwadratach o boku ok. 38 metrów. Jeden z nich mieści otoczony arkadami dziedziniec, drugi – przestrzeń modlitewną, przekrytą centralną kopułą (średnica 19 m), wspomaganą przez cztery półkopuły i cztery narożne kopułki. Całość stanowi rozwinięcie planów wcześniejszych meczetów – nie tylko meczetu Beyazida II, lecz także meczetu Mihrimah Sultan w Üsküdarze, który Sinan zaprojektował rok wcześniej.

Innowacje architektoniczne Sinana
Chociaż Sinan w późniejszych latach sam określał meczet Şehzade jako swoje „pierwsze dzieło", budowla ta już świadczy o jego wyjątkowym talencie do wprowadzania innowacji w osmańskiej architekturze. Kopuła główna oraz towarzyszące jej sklepienia wspierane są na

czterech masywnych filarach, osadzonych na ryzalitowych przyporach zintegrowanych z elewacjami. Ich masywność ukryto dzięki stopniowanemu modelowaniu ścian zewnętrznych oraz rozczłonkowaniu bryły. Wyjątkiem jest elewacja od strony dziedzińca, gdzie rozwiązanie konstrukcyjne bardziej eksponuje filary. Zabieg ten pozwolił zwiększyć przestrzeń centralną oraz rozjaśnić wnętrze dzięki większej liczbie i rozmiarowi okien.

Zewnętrzna forma meczetu przywodzi na myśl falującą kaskadę kopuł i półkopuł otaczających cztery filary i ich dodatkowe podpory. Portyki maskują przypory bocznych ścian, a delikatne dekoracje oraz smukłe minarety ożywiają bryłę budowli. Imponująca skala i przestrzenność meczetu Şehzade wyróżniają go na tle innych współczesnych sudańskich realizacji w mieście.

Grobowiec Şehzade Mehmeda

Grobowiec Mehmeda znajduje się poza meczetem, nieco odsunięty na bok względem jego osi głównej. Budowla wzorowana na türbe sułtana Bajezyda I ma kształt oktogonu przekrytego żebrowaną kopułą o średnicy 9,2 metra. Portyk wejściowy, trójdzielny, opiera się na antycznych kolumnach z purpurowego porfiru i zielonkawego marmuru. Elewację zdobią dekoracyjne pola z wielobarwnych płytek ceramicznych wykonanych techniką cuerda seca. Ornamenty przedstawiają arkady wypełnione liśćmi saz oraz stylizowanymi kwiatami – motywami charakterystycznymi dla ówczesnej ceramiki i tkanin.

Na niektórych płytkach wokół górnych okien dekoratorzy próbowali ominąć ograniczenia techniki cuerda seca, wymagającej konturów między kolorowymi polami wzoru, wprowadzając rzadko spotykane wówczas białe tło. Te właśnie płytki uznaje się za ostatnie dzieła wędrownych mistrzów z Iranu, sprowadzonych niemal trzy dekady wcześniej przez Selima I z Tabrizu.

Jako jańczar, a także architekt i konstruktor, który mógł brać udział w planowaniu i budowie mostów oraz fortec, Sinan towarzyszył Sulejmanowi w kampaniach wojennych w Europie i na Bliskim Wschodzie. Bez wątpienia poznał wtedy zabytki architektoniczne sięgające zarówno muzułmańskiej, jak i przedmuzułmańskiej przeszłości. Przypisuje mu się zaprojektowanie budowli rozciągających się od Budy na Węgrzech po Mekę na Półwyspie Arabskim. Budynki te stały się narzędziami osmańskiej polityki utrwalania zwierzchności, co wyrażało się w ich charakterystycznej formie architektonicznej — zwieńczonej półkulistą kopułą i wysokimi, smukłymi minaretami.

Projektowanie oraz nadzorowanie prac budowlanych w prowincjach Imperium przez dworskich architektów ze stolicy było możliwe nie tylko dzięki osmańskiemu systemowi administracji centralnej, lecz także dzięki wypracowaniu przez stolicę wzorców i zasad architektonicznych akceptowanych przez sułtana. Można było zatem oczekiwać, że opracowane w Stambule projekty zostaną sensownie wykorzystane w prowincjach przez lokalnych, utalentowanych budowniczych, a materiały zamawiane w jednej części państwa będą stosowane także w pozostałych.

Wiele tych cech jest widocznych w pracy zleconej przez Sulejmana w Jerozolimie. Sułtan uważał się za drugiego Salomona i za jedyną właściwą osobę godną nakazać odnowienie Kopuły na Skale — najstarszego przykładu muzułmańskiej architektury, stojącej na miejscu pierwszej świątyni Salomona. Odnowienie jej w stylu osmańskim miało znaczenie zarówno polityczne, jak i estetyczne, ponieważ muzułmańska Kubbat as-Sachra kontrastowała z wzniesioną około 60 lat wcześniej w stylu mameluckim madrassą Aszrafija, stojącą naprzeciwko.

Podobno Sinan zatrzymał się w Jerozolimie podczas swojej pielgrzymki do Mekki i nadzorował odbudowę Kopuły na Skale. Niezależnie od tego, czy pracował nad nią osobiście, czy jego uczniowie, ważnym elementem tych działań było zastąpienie zniszczonych umajjadzkich mozaik na tamburze i górnych partiach elewacji ośmiobocznej bryły ceramicznymi płytkami zdobionymi technikami cuerda seca i podszkliwnej malatury wielobarwnej, utrzymanej w tonacji bieli i błękitu.

Wśród mozaikowej dekoracji widoczna jest inskrypcja z datą 952/1545 roku, natomiast płytka umieszczona nad północnym portykiem, malowana białym tłem z niebieskimi, turkusowymi i czarnymi barwami, jest sygnowana przez Abdullaha z Tabrizu i datowana na 959/1552 rok. Prace trwały zatem przynajmniej do końca panowania Sulejmana.

W przeciwieństwie do ceramicznych lamp wykonanych w İzni-ku, które Sulejman podarował meczetowi Kopuła na Skale, wydaje się, że płytki ceramiczne wytwarzano lokalnie, choć nie mamy żadnego dowodu na istnienie w ówczesnej Palestynie miejscowej produkcji ceramicznej. Można przypuszczać, że w trakcie prac dekoratorzy rozwinęli technikę malarstwa podszkliwnego, polegającą na malowaniu konturów farbką z domieszką proszku szklanego. W technice cuerda seca kontury wypełniano sznureczkiem nasączonym barwnikiem manganowym.

Chociaż ogólny efekt dekoracji z płytek stanowi jeden z charakterystycznych przykładów ornamentyki architektonicznej w islamie, to jednak ozdabianie zewnętrznych elewacji okładzinami ceramicznymi nie zostało powtórzone w osmańskiej architekturze. Być może dlatego, że sposób ten był charakterystyczny tylko lokalnie lub też nie uznano go za wystarczająco efektowny. Wydaje się jednak, że odnowienie Kopuły na Skale było kluczowym elementem w rozwoju współczesnych upodobań do okładania wielkich powierzchni płytkami malowanymi podszkliwnie, które zwykle montowano we wnętrzach budynków.

Nowa stylistyka wystroju wnętrz zaistniała głównie dzięki rozwojowi manufaktury w İzniku i charakteryzowała się kompozycjami na dużą skalę, dobrze widocznymi z daleka. Wcześniejszą delikatną gamę barw — niebieskiej i zielonej — zastąpiono jaskrawą paletą zdominowaną przez szczególny kolor pomidorowej czerwieni. Wydaje się, że te kolory uznawano za bardziej odpowiednie do zdobienia dużych powierzchni ściennych.

Innym projektem Sinana wykonanym na zlecenie Sulejmana był zespół architektoniczny dla pielgrzymów, wzniesiony nad rzeką Barada w Damaszku. Choć droga pielgrzymkowa z

Damaszku była uczęszczana od dawna, nabrała szczególnego znaczenia w 1516 roku, po przejęciu przez Osmanów kontroli nad Syrią, a sułtan coraz bardziej interesował się rozbudową infrastruktury pielgrzymkowej.

Kompleks Süleymaniye w Damaszku, ukończony w 1554 roku, wyposażony we wszelkie udogodnienia na szlaku pielgrzymkowym.

Zespół budynków Süleymaniye, zaprojektowany przez Sinana, został ukończony w 1554 roku i zrealizowany przez jego ucznia. Biorąc pod uwagę zastosowane techniki i lokalne materiały, szczególnie w konstrukcji murów wiązanych pasowo z kamieni w kolorze białym i ciemnoszarym, co jest charakterystyczną cechą architektury syryjskiej. Ten zespół budynków stanowi założenie symetryczne wzdłuż osi wertykalnej – meczet i jadłodajnia (arabs. dar al-taʿām) znajdują się na krańcach prostokątnego dziedzińca, otoczonego parą zajazdów (khanów) i schronisk (tekków) dla pielgrzymów, a całość zamyka mur.

Meczet jest czworoboczną bryłą przekrytą jedną kopułą, flankowany minaretami i poprzedzony głębokim, podwójnym portykiem [278]. Udane zestawienie elementów tego zespołu architektonicznego wynika prawdopodobnie z niewielkiej powierzchni działki (około 1 ha).

Półkoliste nadproża nad oknami meczetu wypełniono, podobnie jak w innych budowlach w Turcji, płytkami dekorowanymi podszkliwnie, lecz płytki damasceńskie powtarzają tradycyjne motywy okładzin w technice cuerda seca. Wyróżniają się brakiem połyskliwego szkliwa i jasnokrewną kolorystyką wzorów, odróżniając się tym od płytek produkowanych w İzniku.

Najambitniejszym spośród projektów zamówionych przez Sulejmana w pracowni Sinana był zespół religijny i użyteczności publicznej, który architekt zaprojektował dla sułtana w Stambule [279].

Było to świadome odtworzenie zespołu Mehmeda Fatiha, jednak pod względem wielkości nie dorównujące zespołom Beyazida ani Selima I.

Zbocze o powierzchni ponad 7 ha nad Złotym Rogiem opustoszało po pożarze Starego Pałacu.

Prace rozpoczęły się w lipcu 1550 roku i trwały przynajmniej do października 1557 roku.

Pierwszym zadaniem było ukształtowanie terenu na planie tarasowym, by stworzyć fundamenty pod kompleks: meczet, dwa minarety, medresę specjalistyczną do nauki hadisów (mektel), szpital, noclegownie, kuchnię i inne budynki użytkowe.

Zachowanie rytmu między poszczególnymi częściami kompleksu, jak i kontrast pomiędzy funkcjonalnością medresy a schroniskami dla pielgrzymów, odzwierciedlało kluczową rolę, jaką pełniły one w systemie administracyjnym i religijnym państwa osmańskiego.

Stopniowo, wraz z podbojem Konstantynopola, porzucono tradycyjną budowę meczetów w stylu wcześniejszych sułtanów na rzecz monumentalnych zespołów, które miały podkreślać władzę centralną i religijną potęgę sułtana.

Księga rachunkowa z budowy zespołu Sulejmana dostarcza nieocenionych informacji o procedurach podejmowanych podczas tak wielkiego przedsięwzięcia.

Materiały oraz rzemieślnicy pochodzili ze Stambułu oraz innych części Imperium Osmańskiego. Większość oficjalnej korespondencji dworu dotyczyła zakupu marmuru, porfiru i granitu. Najdroższe i najbardziej czasochłonne było poszukiwanie czterech kolumn z czerwonego granitu do meczetu oraz ich transport na miejsce budowy. Dworskie zamówienia wskazują, że jedna kolumna pochodziła ze Starego Pałacu, w którego ogrodach zbudowano to założenie architektoniczne, druga z Baalbeku w Libanie, trzecia z Aleksandrii w Egipcie, a czwarta z Piątego Wzgórza w Stambule, z dzielnicy Kartal.

Nie jest jednak możliwe, aby cztery tak podobne kolumny pochodziły z tak różnych miejsc. Należy raczej przypuszczać, że kolumny te przechowywano w sułtańskich magazynach do czasu budowy. Zapis oficjalny, niezależnie od tego, jak interesujący, nie musi być prawdziwy.

W księgach rachunkowych znalazły się także zapisy o hurtowych zakupach płytek okładzinowych z İzniku, o lapis lazuli do przygotowywania błękitnego barwnika, o różnych pigmentach do farb w różnych kolorach, o zagranicznych złotych monetach używanych do pozłacania i przygotowywania płatków złota, o jajach strusich, rtęci, cynie, drewnie, deskach, żywicy sandarakowej oraz rozpuszczalnikach na bazie ropy naftowej.

Szerokie spektrum kolorów stosowanych we wnętrzach budowli osmańskich jest nieporównywalne z dotychczasowymi osiągnięciami w sztuce tureckiej i ogólnie w sztuce muzułmańskiej. W związku z tym konieczne było zamawianie werniksów, zapraw i pigmentów do kompleksu architektonicznego Süleymaniye.

Połowę spośród 3523 robotników pochodzących z całego Imperium Osmańskiego stanowili muzułmanie, a połowę chrześcijanie, wszyscy podlegali surowej dyscyplinie. Po zakończeniu prac obsługa külliye liczyła 748 osób, a ich płace pochłaniały blisko milion akçe. Fundację zespołu architektonicznego ujęto w jednym dokumencie prawnym, zgodnie ze schematem przygotowanym w czasie panowania Murada III (1574–1593), kiedy roczny dochód przekraczał pięć milionów akçe. 81% dochodu pochodziło z podatków z europejskiej części Imperium.

Do swojego wielkiego projektu Sinan wykorzystał miejsce na zboczu, lokując na nim tarasowo sklepy oraz domy dla ich właścicieli, a także han na szczycie wzgórza. W ten sposób odszedł od absolutnej symetrii, która charakteryzowała wcześniejsze zespoły architektoniczne, takie jak Fatih Cami w Stambule czy Süleymaniye w Damaszku, zręcznie łącząc zespół Süleymaniye z tkanką miejską.

Cały kompleks robi imponujące wrażenie przez nagromadzenie budynków przekrytych kopułami z wybijającymi się smukłymi minaretami meczetu [280]. Sam meczet stoi na podłożu ogrodzonym parkanem o wymiarach 216 x 144 m. Przed fasadą rozpościera się prostokątny dziedziniec (44 x 57 m) z minaretami w każdym z czterech narożników. Choć układ tego typu wprowadzono wcześniej w meczecie Üç Şerefeli w Edirne [183], proporcje samych minaretów oraz proporcje między minaretami a meczetem są staranniej wyważone w meczecie Süleymaniye. Dwa minarety na styku meczetu i dziedzińca są smuklejsze i mają trzy balkony, natomiast te od północnej strony mają jedynie dwa.

Ogólna koncepcja budynku mieszczącego salę modlitw, ściśle wzorowana na Hagia Sophia, prezentuje układ poziomy – kwadrat dzielony na trzy nawy. Szeroką nawę środkową tworzy przestrzeń centralna przekryta kopułą o średnicy 26,2 m, powiększona wzdłuż osi kibla dwoma przęsłami zakończonymi półkopułami. Przęsło w części mihrabowej sali modlitw nawiązuje do bizantyjskiej eksedry. Każdą z naw bocznych przekrywa pięć mniejszych kopuł.

Ciemne wnętrze [281] całkowicie różni się jednak od wnętrza Hagia Sophia, gdzie nawa główna i boczne oddzielone są arkadami, natomiast w Süleymaniye tworzy się jednolita przestrzeń modlitewna, urozmaicona jedynie czterema masywnymi filarami wspierającymi centralną kopułę oraz czterema wysokimi kolumnami ustawionymi po dwie od strony naw bocznych.

Zewnętrzna kaskada kopuł pokrytych szarymi, ołowianymi płytami oraz białe kamienne ściany meczetu są doskonale zharmonizowane. Ogólny wygląd urozmaicają jedynie duże okna oraz portyki przy elewacjach wschodniej i zachodniej, zestawione po trzy i pięć arkad.

Meczet stanowi logiczne ukoronowanie wcześniejszych eksperymentów przestrzennych Sinana, widocznych na przykład w meczecie Şehzade, i jest przykładem klasycznego stylu osmańskiego, w którym tradycyjne formy doprowadzono do perfekcji.

Ornamentykę wnętrza meczetu celowo ograniczono do minimum, chociaż był to pierwszy ze stambulskich meczetów, który ozdobiono płytkami ceramicznymi malowanymi podszkliwnie, szczególnie wzdłuż ściany kibli. Na wielu płytkach otaczających mihrab powtarza się ten sam wzór, tworząc ciągłą kompozycję. Kaligraficzne tonda wmontowane w duże, kwadratowe pola nad mihrabem składają się z 64 kwadratowych płytek obramowanych bordiurą z węższych płytek. Wzory na tę okładzinę zaprojektował Ahmed Karahisan (1468–1556), najsłynniejszy kaligraf swoich czasów, lub jeden z jego uczniów.

W Stambule nadal produkowano płytki zdobione techniką cuerda seca oraz pokrywane monochromatyczną glazurą, którymi okładano mniej eksponowane powierzchnie. Natomiast malowane podszkliwnie płytki wytwarzano w manufakturze iznickiej, prawdopodobnie dlatego, że tamtejsza technologia umożliwiała produkcję płytek do zdobienia dużych powierzchni ścian. Ta innowacja doprowadziła do kilku zmian w sztuce tureckiej: malowanie podszkliwne dawało większe możliwości rozwoju talentu rysowników, a nowe wzory i większe powierzchnie do zdobienia zachęciły do zmiany formatu płytek z charakterystycznego dla tradycji ośmiokątnego na kwadratowy.

Fryzy inskrypcyjne do Süleymaniye projektował Ebusund Efendi. Zawierają one cytaty z Koranu, z wyjątkiem inskrypcji założycielskiej, która podkreśla osmański rodowód sułtana, jego prawo do rządzenia pod boską opieką oraz status protektora ortodoksyjnego islamu, prawa szariatu i czystości religii. Sułtan zmarł 7 września 1566 roku podczas oblężenia Szigetváru na Węgrzech. Jego zabalsamowane ciało przetransportowano do Stambułu ponad rok później i pochowano 24 września przy meczecie. Obok mauzoleum sułtana wnętrze wzorowano na świątyni Kopuła na Skale, wzniesionej rok wcześniej. Okna ze szkła

witrażowego, ściany pendentyw ozdobiono kompozycjami z płytek, a kopułę wewnętrzną obłożono stiukiem, którego rzeźbione elementy pokryto polichromią. Co ciekawe, z zewnątrz meczet nie nawiązuje wyraźnie do form i struktur Kopuły na Skale.

Z usług naczelnego architekta dworskiego mogli korzystać także członkowie wyższych klas dworu osmańskiego, na przykład Rüstem Pasza (około 1500–1561). Urodzony w Chorwacji, awansował na generała armii osmańskiej, a w 1539 roku ożenił się z córką sułtana Sulejmana, Mihrimah. Słynął ze swojej przedsiębiorczości finansowej oraz rosnącego zaangażowania w sprawy dworskie. W 1544 roku otrzymał stanowisko wielkiego wezyra, lecz w 1553 roku został zdymisjonowany z powodu intryg teściowej, Hürrem Sultan, które doprowadziły do egzekucji Sehzade Mustafy, syna i dziedzica Sulejmana. Rüstem dobrowolnie wycofał się na dwa lata z życia dworskiego, potem powrócił na stanowisko wielkiego wezyra i pełnił je aż do śmierci. W czasie urzędowania zgromadził ogromne bogactwa i pozostawił posiadłości, kosztowności i luksusowe dobra. Mówiono, że wdowa po nim otrzymywała 2000 dukatów z dzierżawy tkalni jedwabiu w Bursa oraz kopalni soli w Klisie w Chorwacji. Jego biblioteka składała się z tysięcy kaligrafowanych manuskryptów oraz licznych dokumentów i ksiąg obliczeniowych.

Z wielu pobożnych fundacji Rüstema Paszy najsłynniejszy jest meczet, który Sinan wzniósł dla wielkiego wezyra w pobliżu Starego Miasta, nazywany przez miejscowych külliye sułtana Sulejmana. Budynek stoi na jednym z najdroższych miejsc w Stambule, w gwarnej dzielnicy bazarowej, i nawet tak potężny mecenas musiał włożyć wiele trudu, aby go nabyć. W XV wieku w tym miejscu znajdował się bizantyjski kościół, który przebudowano na meczet. Rüstem musiał uzyskać ferman – decyzję prawną, stwierdzającą, że poprzedni meczet nie spełnia już wymogów świątyni. Aby ułagodzić nadzorców wakfu, musiał wykorzystać materiał z poprzedniej budowli do wzniesienia nowego meczetu w innym miejscu.

Prace nad meczetem Rüstema nie zostały ukończone za jego życia, a wdowa musiała prosić swojego ojca o fundusze na dokończenie budowli. Meczet zbudowano ponad kondygnacją mieszczącą sklepiki i magazyny, przesklepione krzyżowo, które dostarczały dochodów na jego utrzymanie. Ta niższa struktura posłużyła również do wyniesienia meczetu, dzięki czemu sprawia on bardziej monumentalne wrażenie, niż wynikałoby to z jego wymiarów.

Niewielki meczet składa się z prostokątnego, trójnawowego pomieszczenia przekrytego centralną kopułą (średnica 15,2 m) i półkopułami, poprzedzonego portykiem z pięciokolumnową arkadą. Kopuła nad środkową częścią sali modlitw (wysokość od posadzki 22,8 m) spoczywa na ośmiobocznym tamburze, wspartym na zewnętrznych ścianach i czterech masywnych filarach.

Przestrzenie narożne zamykają cztery półkopuły. Jednak najbardziej znaczącą cechą meczetu Rüstema Paszy jest bogata dekoracja wnętrza wykonana z płytek ceramicznych z İzniku [282]. Pokrywają one ściany, filary, mihrab oraz minbar (mindar) i układane są w kompozycje z ornamentami stylizowanych kwiatów, malowanych podszkliwnie na białym tle w odcieniach niebieskiego, turkusowego, czerwonego i czarnego.

Wydaje się, że w tej dość szczególnej ornamentyce Sinan eksperymentował: wykorzystał dużo płytek, podczas gdy w meczecie Süleymana zastosował ich znikome ilości. Okładzina ścienna Rüstem Camii jest bardzo zróżnicowana. Prezentuje zarówno drobne kompozycje składające się z wielu płytek, jak i masowo wytwarzane pojedyncze płytki przycięte tak, by dopasować je do ścian, na których miały być zamontowane.

Na kompozycjach widoczne są motywy kwiatów, palmet, liści saz o wydłużonych blaszkach i postrzępionych brzegach, jak również liści o innym kształcie malowanych na popularnych wówczas płytkach, których produkcja była preferowana ze względu na politykę podatkową (zob. rozdz. XVI). Meczet Rüstema Paszy oraz sąsiedni meczet Ramazanoğlu w Adanie są unikatowe pod względem pełnej przepychu dekoracji płytkami, która cieszyła się popularnością przez pozostałą część stulecia.

Przykładem najwyższego mistrzostwa Sinana jest zespół religijny w Edirne, przeznaczony i zbudowany dla syna i następcy Sulejmana, Selima II (panował 1566–74) [283, 284].

Chociaż miasto nie było już stolicą, zachowało swoje znaczenie jako brama do rozległych posiadłości Osmanów w Europie oraz punkt wypadowy do kampanii wojennych na zachód. Selim zamawiał wznoszenie budynków jeszcze jako książę, a fundusze na nowe gmachy pochodziły z łupów zgromadzonych podczas jego kampanii na Cyprze, gdzie, zgodnie z przekazem ówczesnego kronikarza Evliyi Çelebiego (1611–1682), zdobyto „27 760 sakiewek". Budowę zespołu Selimiye rozpoczęto w 1568 roku na dużym terenie o powierzchni 190 x 130 m, w centrum miasta, gdzie wówczas znajdował się pałac wzniesiony przez Beyazida Yıldırıma. Meczet usytuowano pośrodku, medresa i szkoła hadisów zajęły części narożne tego założenia, a zbudowany nieco później kryty bazar (tur. bedesten) umieszczono wzdłuż jednego boku.

Zgodnie z biografią Sinana – „Fezkireti Bünyan" – napisaną przez Sa'iego Mustafę Çelebiego pod koniec życia architekta, sułtan Selim Han nakazał budowę meczetu w Edirne. Jego wysłannik przygotował rysunek przedstawiający, w najważniejszym miejscu, cztery minarety oraz cztery smukłe kopuły. Wszystkie minarety miały po trzy balkony, z czego dwa posiadały oddzielne schody prowadzące na galerie halken. Minaret Üç Şerefeli przypomina piramidalną wieżę, lecz minarety Selimiye są smuklejsze. Dla wszystkich powinno być oczywiste, że trudno było umieścić trzy ciągi schodów w tak wąskiej przestrzeni.

Osoby uważające się za architektów twierdzą, że na ziemi islamu żadna kopuła nie może równać się z kopułą Hagii Sophii, utrzymują, że bez genialnego muzułmańskiego architekta nie byłoby możliwe zbudowanie tak wielkiej kopuły. W tym meczecie, z pomocą Boga i przy wspólnej pracy sułtana Selima Hana, Sinan wzniósł kopułę o 6 m wyższą i 4 m szerszą niż kopuła w Atynii Hagia Sophia.

Przedmiot dumy Sinana został wybudowany bardzo starannie: kopuła ma niemal tę samą średnicę co lekko eliptyczna kopuła Hagii Sophii i faktycznie jest wyższa, choć odległość od posadzki do korony kopuły jest o 12 m krótsza. W oczach ludzi współczesnych Sinan był największym budowniczym, wierzono również, że architektura osmańska ostatecznie i w

sposób oczywisty przewyższyła architekturę starożytnych. Widoczny z daleka meczet Selimiye stanowi niezapomniany symbol.

Widok zewnętrzny: cztery minarety w kształcie ołówków, każdy żłobkowany, należą do najsmuklejszych, jakie kiedykolwiek zbudowano (wysokość 70,89 m od podłoża do szczytu). Okalają bryłę główną, wyraźnie odgradzając ją od otoczenia. Jednak fakt, że Sinan tworzył je na wysokości budynku, sprawił, że ich struktura jest mniej zintegrowana niż w przypadku meczetu Sulejmana. Tutaj minarety usytuowano wokół dziedzińca, stanowiąc kontrapunkt w stosunku do wysokiej kopuły centralnej.

Minarety oraz kopuły i półkopuły sprawiają wrażenie nieprzerwanego składu, spływającego z wysokiego bębna Selimiye ku dołowi. Efekt ten jest osiągnięty dzięki starannej aranżacji zewnętrznej bryły – system wspornikowy delikatnie zaznacza lekko wysunięte przypory. W kratkach okiennych i cokołach balustrad kontrastują gładkie powierzchnie, a dyskretne użycie czerwonego piaskowca oraz ciemnoszarych, torfowych dachówek nadaje elewacji barwnej nuty.

Starannie zaaranżowane puste przestrzenie i występy pozwalają roślinności grać na powierzchni budynku. Podobnie jak w meczecie Sezade w Stambule, meczet Selimiye składa się z dwóch głównych części: otwartego i zadaszonego dziedzińca oraz centralnej sali modlitw. Tutaj, w Edirne, dziedziniec ma kształt prostokąta (60 x 44 m) i otoczony jest arkadami z marmurowych kolumn z muślinowymi kapitelami oraz łukami w charakterystycznych, czerwono-białych barwach.

Symetria rozplanowania budynku jest mniej widoczna od strony dziedzińca, ponieważ kopuły nad portykiem wejściowym są znacznie wyższe niż kopuły portyków w pozostałych częściach dziedzińca, co wyraźnie świadczy o pochodzeniu tej struktury od zadaszanego kopułami przedsionka, charakterystycznego dla wczesnych meczetów osmańskich [np. 1811].

Kopuła nad frontem środkowego portalu wyróżnia się żłobkowaniem czaszy. Okna wokół dziedzińca zwieńczone są łukowatymi nadprożami wypełnionymi płytkami ceramicznymi z Izniku. Dekoracje wykonano białą glazurą na niebieskim tle z dodatkiem zieleni i inskrypcji z akcentami czerwieni. Bez wątpienia stanowi to nawiązanie do nadproży z płytkami ceramicznymi w pobliskim meczecie Üç Şerefeli [185].

Wspaniała bryła Selimiye przygotowuje odpowiednie, a także zdumiewająco poetyckie, efekty świetlne we wnętrzu świątyni [285]. Oktogonalne rozplanowanie podpór jest bardziej przemyślaną konstrukcyjnie i wyrafinowaną wersją systemu zastosowanego w meczecie Rüstema Paszy. Pionowe udźwigi koncentrują się na ośmiu masywnych filarach w kształcie dwunastokątnym; dwa z nich, po obu stronach mihrabu, zespolone są ze ścianą wewnętrzną, a sześć pozostałych stanowi konstrukcję wolnostojącą. Naprężenia zewnętrzne kopuły przyjmują dodatkowe przypory ukryte w ścianach. Ten pomysłowy system wywołuje poczucie nadzwyczajnej przestrzenności wnętrza, ponieważ narożniki budynku pozostają otwarte. Architekt mógł więc bezprecedensowo przebić ściany oknami i zapewnić wnętrzu światło z każdego poziomu.

Efekt ten był jednak nieco mniej spektakularny, gdyż pierwotnie okna były wypełnione kolorowymi szybami witrażowymi. Nadzwyczajny widok osiągają natomiast kopuły: centralna spoczywa na tamburze przebitym oknami, co nadaje jej lekkości, a półkopuły na odcinkach tamburu przypominają diademy. Górne partie łuków przyściennych wypełniają podwójne szeregi łukowych okien.

Pośrodku sali modlitw, pod wielką kopułą, stoi podium zwane kırlı, służące do recytacji Koranu, wspierane przez dwanaście marmurowych kolumn o wysokości 2 m. Pod nim znajduje się mała fontanna, natomiast większe urządzenia do ablucji mieszczą się na dziedzińcu i przy bocznych elewacjach budynku.

Mihrab i przylegający do niego minbar są starannie wykonane z marmuru sprowadzonego z wyspy Marmara. Sala modlitw jest ozdobiona wspaniałymi kompozycjami z płytek ceramicznych z Izniku, podobnie jak sułtańska loża po lewej stronie mihrabu. Płytki o delikatnych wzorach zostały przygotowane specjalnie do tego wnętrza, a ich wysoka jakość została doceniona także przez badaczy rosyjskich i tureckich [1878]. Biblioteka meczetu mieści się w narożniku po prawej stronie od mihrabu.

Prawdopodobnie Sinan zbliżał się do osiemdziesiątki, gdy w 1574 roku ukończono budowę meczetu Selimiye. Był głównym architektem aż do śmierci, która nastąpiła 14 lat później, jednak późniejsze zamówienia były skromniejsze niż wcześniejsze. W coraz większym stopniu prace wykonywali jego uczniowie. Dzieła przypisywane Sinanowi z tego okresu nadal zawierają rozwiązania zaczerpnięte z klasycznych realizacji, ale jednocześnie charakteryzują się eksperymentalnym i zmienionym stylem.

Przykładem takich prac jest zespół architektoniczny dla Murada III (panował w latach 1574–1595) w Manisie. Meczet, wybudowany w latach 1581–1585 przez architektów Mahmuda i Mehmeda Ağę według projektu Sinana, posiada portyk zadaszony pięcioma kopułami. Madracy (szkoły koraniczne) do pomieszczenia modlitewnego w kształcie litery T przykrywa wielka kopuła nad centralną częścią sali modlitw oraz spadziste dachy nad częścią mihrabową i bocznymi skrzydłami. Plan w kształcie litery T nawiązuje do meczetów typu zaviye z wcześniejszych czasów, jednak sklepienia żebrowe oraz pionowe rozczłonkowanie fasad, ożywiane wielobarwnymi łukami, kontrastami faktury i detali, podkreślają nowatorskie podejście do wystroju tego meczetu.

Sinan zmarł 17 lipca 1583 roku i został pochowany w wielkim mauzoleum, które zaprojektował na skraju ogrodu, niedaleko meczetu Süleymaniye w Stambule. W dokumencie fundacyjnym opisano Sinana jako najwybitniejszego spośród konstruktorów i budowniczych, mistrza wykształconych ludzi swoich czasów, Euklidesa swojej epoki, architekta sułtana i nauczyciela imperium. Do dziś to określenie pozostaje uzasadnione.

Wiek XVI–XVII

Za panowania Sulejmana Wspaniałego Imperium Osmańskie osiągnęło szczyt potęgi wojskowej, ale po jego rządach Osmanowie nie odnieśli już żadnego wielkiego zwycięstwa, z wyjątkiem zdobycia Cypru w 1570 roku. W tym czasie prowadzili wyczerpujące wojny przeciwko Persom na Wschodzie i Habsburgom na Zachodzie. Imperium stało się zbyt rozległe, by efektywnie je zarządzać, zwłaszcza wobec coraz silniejszej koalicji państw europejskich.

Bitwa pod Lepanto w 1571 roku była największą bitwą na Morzu Śródziemnym. Osmanowie stracili połowę floty. Choć udało im się ją odbudować, nigdy nie odzyskali kontroli nad Morzem Śródziemnym. Przyczyną była między innymi przestarzała flota oparta na galeriach, podczas gdy Europejczycy wprowadzili wysokie statki żaglowe, uzbrojone w działa na dwóch burtach.

Ominięcie Afryki przez Portugalczyków i rozwój bezpośredniego handlu z Indiami oznaczały, że Lewant utracił kontrolę nad handlem z Dalekim Wschodem. Iran rozszerzył swoje wpływy, a karawany z perskimi portami, takimi jak Bandar Abbas, prowadziły bezpośredni handel z Europą przez Zatokę Perską.

Przed XVII wiekiem Imperium Osmańskie przeszło do roli potęgi regionalnej w Azji Mniejszej, na Bałkanach oraz na ziemiach arabskich. Jednak wojenne straty i problemy wewnętrzne mocno osłabiły społeczeństwo osmańskie.

Konstytucja osmańska i słabnący patronat nad sztuką

Wcześniejsze pasmo zwycięstw wojennych zasilało skarbiec sułtański, jednak obecnie władca potrzebował znacznie większych środków na zaopatrzenie armii, broń i administrację. Kryzys finansowy pogłębiła wysoka inflacja w latach 1585–1606, spowodowana napływem ogromnych ilości srebra z Nowego Świata. Koszty życia wzrosły, ale ceny surowców i robocizny pozostawały sztucznie ustalone przez sułtańskie dekrety wydane jeszcze wiele dziesięcioleci wcześniej. W efekcie dwór nadal płacił za płytkę ceramiczną w 1616 roku tyle samo, co w 1556, co doprowadziło do obniżenia jakości produkcji oraz skłoniło rzemieślników do sprzedaży swoich wyrobów na wolnym rynku.

Edykty zakazujące tego typu praktyk okazały się bezskuteczne, podobnie jak próby administracyjnego rozwiązania problemu metodami takimi jak dewaluacja waluty. Z perspektywy czasu można stwierdzić, że Osmanowie nie byli w stanie, lub też nie chcieli, zintegrować się z nową, zdominowaną przez europejski rynek gospodarką. Ostatecznie musieli kilkakrotnie przyjmować ustępstwa na rzecz państw europejskich, tzw. kapitulacje. Jednocześnie przeszłość, zwłaszcza okres panowania Sulejmana Wspaniałego, postrzegano jako złoty wiek – czas równowagi, harmonii społecznej i rozkwitu sztuk pięknych.

Meczet Ahmeda I – symbol nowego etapu

Ahmed I (panował 1603–1617) był pierwszym sułtanem od trzech dekad, który wzniósł w stolicy monumentalny meczet sułtański. Podczas gdy jego poprzednicy finansowali budowy ze zdobytych łupów wojennych, za panowania Ahmeda nie odnotowano żadnych znaczących

zwycięstw, a więc fundusze musiały pochodzić z budżetu państwa. Wzbudziło to oburzenie wśród środowisk religijnych.

Meczet, dziś znany wielu turystom ze względu na swoją znakomitą lokalizację na dawnym Hipodromie (Atmeydanı), powstał na miejscu kilku rozebranych rezydencji, w tym pałacu Sokollu Mehmeda Paszy, zbudowanego z kolei na miejscu dawnego pałacu cesarzy bizantyjskich. Fundamenty pod meczet położono w 1609 roku, a ceremonia otwarcia miała miejsce w 1617 roku.

Architektem był Mehmed Ağa (1540–1617), który już w 1586 roku otrzymał zlecenie dokończenia meczetu Muradiye w Manisie, a w 1606 roku awansował na głównego architekta sułtańskiego. Znany jako Mehmed Ağa Sedefkar (sedefkar – pracujący w macicy perłowej), wykonał również słynny tron z drewna orzechowego inkrustowany macicą perłową i szylkretem. Według jego biografa Cafera Efendiego meczet Ahmeda był ukoronowaniem jego kariery.

Podobnie jak inne sułtańskie fundacje w Stambule, meczet Ahmeda stanowił centrum zespołu *külliye*, obejmującego m.in. grobowiec fundatora, medresę, zajazd, szpital, bazar i liczne sklepiki. W przeciwieństwie do wcześniejszych *külliye*, założenie to jest nieregularne – zostało dopasowane do istniejącej zabudowy miejskiej tak, aby fasada znalazła się dokładnie naprzeciwko Hipodromu.

Meczet posiada przestronny dziedziniec z heksagonalnym *şadırvanem* (fontanną ablucyjną) oraz dodatkowymi urządzeniami do rytualnych obmyć w portykach bocznych. Cztery boki dziedzińca połączono ciągłą arkadą, co wprawdzie wprowadza pewną monotonię, ale z daleka sylwetka meczetu z sześcioma strzelistymi minaretami i zespołem kopuł oraz półkopuł opadających w stronę dziedzińca sprawia harmonijne i imponujące wrażenie.

Meczet Ahmeda I, Stambuł, 1609–1617
Mamsa, Meczet Murada III, 1503–15KS

Zbudowane na planie prostokąta pomieszczenie modlitewne (64 × 72 m) w znacznej mierze przypomina układ meczetu Şehzade [275], z tą różnicą, że każda z półkopuł przekrywa trzy eksery. Wielka kopuła centralna (średnica 23,5 m) wsparta jest na czterech potężnych kolumnach z pionowymi kanałami, których masywność łagodzą pionowe żłobienia. Wrażenie monumentalności całej bryły łagodzi kunsztowny wystrój wnętrza, w którym zastosowano barwne szyby w oknach, płytki ceramiczne oraz ornamenty malowane na ścianach i stropach, z dominującym kolorem błękitnym — stąd potoczna nazwa „Błękitny Meczet”.

W praktyce jednak kolory są bardziej matowe i stonowane niż błyszczące. Produkcja płytek ceramicznych na potrzeby meczetu Ahmeda była znacznie ograniczona w porównaniu z wcześniejszymi zamówieniami z końca XVI wieku. Rzemieślnicy musieli produkować kafle po starych cenach lub wykorzystywać starsze zapasy — część z nich pochodziła z przechowywanych w pałacu Topkapı rezerw, zgromadzonych w latach 70. XVI wieku.

Podobnie jak w meczecie Rüstema Paszy [282], w ornamentyce dominują charakterystyczne bordiury z późniejszymi terminami wykonania, co ujawnia się w całym budynku. Mimo wieloletniego doświadczenia rzemieślników z Izniku i Stambułu, nie udało się całkowicie uniknąć dysonansów stylistycznych. Zespół külliye przy meczecie Ahmeda I odtwarza klasyczny styl osmański, choć nie zdołał już w pełni go zintegrować i kontrolować. Elementy te są charakterystyczne dla osmańskiej architektury I połowy XVII wieku.

Na mniejszą skalę styl ten widoczny jest w dwóch pawilonach znajdujących się w ogrodzie tarasowym za pałacem Topkapı. Pawilony Erewanski (Revan Köşkü, 1635–1636) i Bagdadzki (Bağdat Köşkü, 1638–1639) zostały wzniesione dla upamiętnienia zwycięstw sułtana Murada IV (panował 1623–1640) — odpowiednio pod Erywaniem w Armenii oraz pod Bagdadem w Iraku.

Pawilon Bagdadzki wzniesiono na fundamentach jednej z wież pierwotnego muru, by wykorzystać wyjątkowy widok na Złoty Róg i dzielnicę Suleymaniye. Budowla ma plan krzyża z zewnętrznym krużgankiem i szerokim okapem, chroniącym bogatą dekorację elewacji. Mozaikowe kompozycje tworzące lamperie wykonano z różnobarwnego marmuru, czarnego porfiru i ceramiki, co przywołuje na myśl styl mamelucki.

Wnętrze pawilonu [288] prezentuje przestrzeń przykrytą kopułą i cztery alkowy z niskimi siedziskami (tur. *sofa*), z których można było obserwować krajobraz. W jednym z narożników znajduje się wspaniały kominek. Całe wnętrze pokryto mistrzowską dekoracją ceramiczną, składającą się z ponownie wykorzystanych płytek zdobionych w technice *cuerda seca* oraz z nowo malowanych kafli podszkliwnie w błękicie i bieli. Część wzorów stanowiła kopię oryginałów z początku XVI wieku.

Okazała inskrypcja biegnąca wzdłuż ścian nad lamperią zawiera wersety z Tronu (Koran 2:255), wychwalające majestat Boga jako władcy niebios i ziemi, co stanowiło symboliczne odniesienie do władzy sułtana sprawowanej z boskiej łaski. Według przekazów historyka Mustafy Naimy (1655–1716), inskrypcja była dziełem kaligrafa Tofaneli Mahmuda Çelebiego.

Okładzina ceramiczna pokrywa ściany aż do podstawy drewnianej kopuły, która ozdobiona została ornamentami arabeskowymi na czerwonym tle. Drewniane okiennice i drzwi są starannie inkrustowane kością słoniową, masą perłową i szylkretem, a podwójne okna z barwionymi szybami filtrują światło, nadając wnętrzu magiczny nastrój.

Wkrótce po zakończeniu budowy pawilon Bagdadzki przekształcono w jedną z pałacowych bibliotek. Manuskrypty, które się tam znajdowały, zostały później włączone do zbiorów Biblioteki Pałacu Topkapı, gdzie dziś rozpoznaje się je dzięki sygnaturze „Bağdad”.

Pod koniec XVII wieku i w XVIII wieku fundusze na wielkoimperialne budowle osmańskie jeszcze bardziej stopniały — zwłaszcza po klęsce, jaką zakończyło się drugie oblężenie Wiednia. Wyjątek stanowi religijny kompleks architektoniczny Yeni Valide w Üsküdarze (1708–1710), wzniesiony nad brzegiem Bosforu, nieopodal doków i przystani.

Budowlę tę zlecił sułtan Ahmed III (pan. 1703–1730) ku czci swojej matki, której mauzoleum znajduje się w pobliskim ogrodzie.

W tym czasie powszechnie wznoszono budynki związane z handlem, najczęściej fundowane przez wpływowe rody dworskie. Zawarty w Požarevacu (dzisiejsza Serbia) traktat pokojowy z Austriakami i Wenecjanami otworzył Imperium Osmańskie na europejskie idee i style. Ostatnie 12 lat panowania Ahmeda III, pod silnym wpływem jego wezyra Nevşehirli Ibrahima Paszy, znane jest jako *okres tulipanów* (1718–1730), gdy hodowla tych kwiatów stała się niemal obsesją elit.

Świecki duch epoki wyraża się między innymi w wersie poety Ahmeda Nadima (1681–1730):
„Pozwól nam się śmiać, bawić i cieszyć tym światem!"
Zamiast fundować meczety i instytucje dobroczynne, sułtan wznosił pawilony oraz zakładał ogrody o układach przestrzennych inspirowanych Zachodem.

Architekturę „okresu tulipanów" reprezentuje siedem wielkich fontann (*çeşme*), wybudowanych w Stambule w latach 1728–1732 — dwie z inicjatywy Ahmeda III, a pozostałe z polecenia jego bratanka i następcy Mahmuda I (pan. 1730–1754). Pierwsza z tych fontann, wzniesiona przez Ahmeda III w pobliżu wejścia do pałacu Topkapı [289], to lekka budowla pawilonowa na planie czworoboku, z zaokrąglonymi narożnikami wysuniętymi poza lico elewacji.

Czterospadowy dach z pięcioma niewielkimi kopułkami unosi się nad połaciami, a u dołu zakończony jest szerokimi okapami, chroniącymi przed słońcem i deszczem. Ujęcia wody umieszczono w narożnikach budowli, za ozdobnymi kratami, a dodatkowe punkty czerpania wody zamontowano w centralnych partiach każdej elewacji. Ściany oblicowano marmurowymi płytami z płaskorzeźbioną dekoracją naturalistycznych kwiatów oraz misternymi kartuszami z kaligrafowanymi sentencjami wychwalającymi donatora i przekazującymi błogosławieństwo.

Polichromia oraz delikatne kraty uwydatniały estetyczne walory elewacji. Miedziane kubki, prawdopodobnie przymocowane niegdyś łańcuszkami w pobliżu źródeł wody, umożliwiały przechodniom ugaszenie pragnienia. Entuzjastyczne relacje z życia we Francji, przesyłane przez ambasadora Mehmeda Yirmisekiza Çelebiego Efendiego (zm. 1732) z dworu Ludwika XV, przyczyniły się do wzrostu popularności francuskich wzorców i ich naśladowania w osmańskiej kulturze dworskiej.

Osmanowie a barok europejski
Pierwsze budynki w tym importowanym stylu — na przykład fantazyjne pałace o ścianach z tynku imitującego kamień — zostały zniszczone podczas powstania janczarów, które obaliło sułtana w 1730 roku. Za pierwszy istotny zabytek architektury barokowej, który przetrwał do naszych czasów, uznaje się meczet Nur-u Osmaniye (*Światłość Osmanów*). Jego budowę rozpoczęto za panowania Mahmuda I w 1748 roku, a zakończono w czasach Osmana III w 1755 roku.

Meczet [290], usytuowany obok krytego bazaru (*bedestan*) w głównej dzielnicy miasta, wznosi się na wysokim cokole, co podkreśla jego monumentalność — w podobny sposób niegdyś Sinan podwyższył meczet Rüstema Paszy. Plan budowli przypomina literę „D” lub podkowę. Główna sala modlitewna, przekryta pojedynczą kopułą, poprzedzona jest dziedzińcem pełniącym funkcję przedsionka. Tambur kopuły wspierają cztery masywne łuki odciążające; średnica kopuły wynosi 24 metry, a całkowita wysokość od posadzki do zwieńczenia konstrukcji — 43 metry.

Nietypowo dla osmańskich meczetów, główny dostęp do świątyni nie prowadzi przez dziedziniec, lecz przez boczne elewacje, gdzie rozmieszczono schody załamane pod kątem. W ścianach meczetu, poniżej łuków archiwolty, znajduje się wiele okien. Po stronie *qibli* (kierunku Mekki) umieszczono eksedrę z mihrabem w wykuszu o półkolistym zakończeniu. Wielki *mahfil* sułtański zajmuje południowo-wschodni narożnik.

Choć meczet powstał na tradycyjnym planie — z kwadratową salą modlitw przykrytą jedną kopułą — podjęto w nim próbę dostosowania przestrzennej dynamiki, charakterystycznej dla baroku europejskiego, poprzez zestawienie stosunkowo małego dziedzińca z rozległym wnętrzem części modlitewnej. Jednak wpływ stylu barokowego uwidacznia się głównie w wystroju: masywne, ciężkie, głęboko profilowane łuki są przeciwieństwem prostoty form znanych z meczetu Süleymaniye Sinana [280]. Zamiast tradycyjnych *mukarnasowych* zwieńczeń zastosowano piętrzące się gzymsy dekorowane roślinnymi ornamentami.

Smukłe minarety z dwoma balkonami zakończono kamiennymi iglicami zwężającymi się ku górze, co zastąpiło wcześniejsze, ostro zakończone dachy kryte ołowiem. Taka formalna innowacja była wówczas nowością. Kiedy Mustafa III nakazał odbudowę meczetu Fatiha po trzęsieniu ziemi w 1766 roku [291], nadano mu formy wzorowane na meczecie Şehzade [275, 276], powstałym dwa stulecia wcześniej — jednak dodano również gzymsy zdobione motywami typowymi dla osiemnastowiecznego stylu.

Osmanowie a barok europejski

Pierwsze budynki w tym importowanym stylu — na przykład fantazyjne pałace o ścianach z tynku imitującego kamień — zostały zniszczone podczas powstania janczarów, które obaliło sułtana w 1730 roku. Za pierwszy istotny zabytek architektury barokowej, który przetrwał do naszych czasów, uznaje się meczet Nur-u Osmaniye (*Światłość Osmanów*). Jego budowę rozpoczęto za panowania Mahmuda I w 1748 roku, a zakończono w czasach Osmana III w 1755 roku.

Meczet [290], usytuowany obok krytego bazaru (*bedestan*) w głównej dzielnicy miasta, wznosi się na wysokim cokole, co podkreśla jego monumentalność — w podobny sposób niegdyś Sinan podwyższył meczet Rüstema Paszy. Plan budowli przypomina literę „D” lub podkowę. Główna sala modlitewna, przekryta pojedynczą kopułą, poprzedzona jest dziedzińcem pełniącym funkcję przedsionka. Tambur kopuły wspierają cztery masywne łuki odciążające; średnica kopuły wynosi 24 metry, a całkowita wysokość od posadzki do zwieńczenia konstrukcji — 43 metry.

Nietypowo dla osmańskich meczetów, główny dostęp do świątyni nie prowadzi przez dziedziniec, lecz przez boczne elewacje, gdzie rozmieszczono schody załamane pod kątem. W ścianach meczetu, poniżej łuków archiwolty, znajduje się wiele okien. Po stronie *qibli* (kierunku Mekki) umieszczono eksedrę z mihrabem w wykuszu o półkolistym zakończeniu. Wielki *mahfil* sułtański zajmuje południowo-wschodni narożnik.

Choć meczet powstał na tradycyjnym planie — z kwadratową salą modlitw przykrytą jedną kopułą — podjęto w nim próbę dostosowania przestrzennej dynamiki, charakterystycznej dla baroku europejskiego, poprzez zestawienie stosunkowo małego dziedzińca z rozległym wnętrzem części modlitewnej. Jednak wpływ stylu barokowego uwidacznia się głównie w wystroju: masywne, ciężkie, głęboko profilowane łuki są przeciwieństwem prostoty form znanych z meczetu Süleymaniye Sinana [280]. Zamiast tradycyjnych *mukarnasowych* zwieńczeń zastosowano piętrzące się gzymsy dekorowane roślinnymi ornamentami.

Smukłe minarety z dwoma balkonami zakończono kamiennymi iglicami zwężającymi się ku górze, co zastąpiło wcześniejsze, ostro zakończone dachy kryte ołowiem. Taka formalna innowacja była wówczas nowością. Kiedy Mustafa III nakazał odbudowę meczetu Fatiha po trzęsieniu ziemi w 1766 roku [291], nadano mu formy wzorowane na meczecie Şehzade [275, 276], powstałym dwa stulecia wcześniej — jednak dodano również gzymsy zdobione motywami typowymi dla osiemnastowiecznego stylu.

Rzemiosło artystyczne w czasach panowania Osmanów po zdobyciu Konstantynopola

Mamy niewiele informacji na temat mecenatu członków dynastii osmańskiej nad sztukami użytkowymi przed zdobyciem Konstantynopola (zob. aneks X). Stworzenie przez Mehmeda II instytucji warsztatów dworskich (panował w latach 1444–1481, z przerwą) całkowicie zrewolucjonizowało produkcję różnych przedmiotów artystycznych. Dzięki nowej pozycji, jaką Imperium Osmańskie uzyskało jako spadkobierca Cesarstwa Bizantyjskiego, osmańscy artyści zaczęli czerpać inspiracje z dorobku ziem muzułmańskich oraz krajów basenu Morza Śródziemnego.

Przed połową XVI wieku, za panowania sułtana Sulejmana Wspaniałego (panował 1520–1566), ukształtował się klasyczny styl dworski, widoczny zarówno w tkaninach, ceramice, jak i w innych wyrobach rzemiosła artystycznego. Styl ten charakteryzował się wyraźną równowagą między stylizacją form a geometrycznym porządkiem, który w dużym stopniu wywodził się z tradycji sztuki muzułmańskiej. Wprowadzono też swoisty realizm, szczególnie widoczny w przedstawieniach roślin i kwiatów. Przed końcem XVII wieku styl ten stawał się jednak coraz bardziej skodyfikowany i powtarzalny.

Społeczeństwo osmańskie, które od końca XVI wieku zaczęły trapić poważne problemy gospodarcze, polityczne i militarne, wspominało czasy Sulejmana jako złoty wiek — także w dziedzinie rzemiosła artystycznego.

Okres asymilacji sztuk użytkowych: od Mehmeda II do Selima

Wydaje się, że Mehmed II Zdobywca interesował się sztuką od najmłodszych lat. Z zachowanych szkicowników jego dzieciństwa znamy kilka rysunków popiersi portretowych, co może świadczyć o jego wczesnym kontakcie z zachodnimi konwencjami przedstawiania postaci. Być może poznał je dzięki rycinom pochodzącym z Florencji, które — jak się przypuszcza — kolekcjonował w późniejszym okresie życia.

Jego prywatna działalność kulturalna koncentrowała się na sztuce figuralnej oraz na studiowaniu nauk europejskich, bizantyjskich i islamskich. Wspierał pracę wybitnych uczonych, interesował się dogmatami chrześcijaństwa, historią Europy i geografią. U Kritovulosa z Imbros zamówił własną biografię w języku greckim, a ponadto zachwycał się włoską epiką.

W 1462 roku Mehmed odwiedził ruiny Troi i wkrótce potem zamówił kopię *Iliady*. W jego czasach popularne (choć słabo udokumentowane) było przekonanie, że Turcy (*Turci*) są potomkami Trojan (*Teucri*).

Zainteresowanie Mehmeda II sztuką i historią starożytną

Zainteresowanie Mehmeda II sztuką oraz historią starożytną sprawiło, że był jednym z najsłynniejszych patronów włoskich artystów, w czasach gdy renesans rozkwitał we Włoszech. Pierwszy medalion z jego wizerunkiem, wykonany przez Pisanella w 1438 roku, przedstawiał jednak nie Mehmeda, lecz cesarza Jana VIII Paleologa — przedostatniego władcę Bizancjum, który odwiedził wówczas Italię.

Kontynuatorem twórczości Pisanella był Costanzo da Ferrara, który w latach 70. XV wieku spędził kilka lat w Stambule. Wykonany przez niego medal z wizerunkiem sułtana Mehmeda II uznawany jest za jeden z najwspanialszych portretów tego typu w okresie renesansu. Na awersie medalu widnieje popiersie sułtana ukazanego z profilu — o pełnej twarzy (wykonany krótko przed jego śmiercią) — ubranego w turban z szerokimi poprzecznymi fałdami oraz kaftan z ozdobnym kołnierzem.

Na rewersie przedstawiono sułtana w turbanie i długim płaszczu, jadącego konno przez zimowy pejzaż. Scena ta wydaje się symbolicznym wyobrażeniem starzejącego się władcy, powracającego w glorii zwycięstwa. Kompozycja ma najprawdopodobniej swoje źródło w rzymskich prototypach cesarskich portretów znanych z monet bitych na wybrzeżu Azji Mniejszej, gdzie często ukazywano ceremonialne wjazdy (adventus) cesarzy.

Mecenat Mehmeda wobec Europejczyków, szczególnie malarzy i brązowników, nasilił się pod koniec lat 70. XV wieku. Między jesienią 1478 a wiosną 1479 roku sułtan podpisał traktat z Wenecją — na dwa lata przed swoją śmiercią. Wenecjanie zaczęli wówczas spełniać jego prośby o przysyłanie artystów na dwór w Stambule.

Do Stambułu przybyli wówczas m.in. wenecki malarz **Gentile Bellini** (1427–1507) oraz rzeźbiarz z Padwy **Bartolommeo Bellano** (1437–1497). Być może Bellini został

zaangażowany do dekoracji pawilonu pałacowego (zob. rozdz. XV). Tworzył również szkice, obrazy olejne i medale. Najsłynniejszym dziełem powstałym w Stambule jest **olejny portret Mehmeda II**, którego autorstwo przypisuje się Belliniemu. Obecnie znajduje się on w **National Gallery w Londynie**.

Pod względem formy, stylu i techniki medale tworzone dla Mehmeda mają całkowicie włoski charakter — nawet inskrypcje są po łacinie. Jednak jako dzieła powstałe na ziemiach islamu i przeznaczone dla muzułmańskiego patrona, można je również traktować jako przykład sztuki muzułmańskiej.

Zainteresowanie Mehmeda II sztuką i historią starożytną sprawiło, że stał się jednym z najsłynniejszych patronów włoskich medalierów – artystów, których sztuka właśnie na nowo rozkwitała we Włoszech. Pierwszy medal, wykonany przez Pisanella w 1438 roku, przedstawiał cesarza Jana VIII Paleologa, przedostatniego władcę Bizancjum. Kontynuator jego stylu, Costanzo da Ferrara, przebywał w Stambule przez kilka lat w latach 70. XV wieku. Wykonany przez niego medal Mehmeda II słusznie uznaje się za jedno z najwspanialszych dzieł portretowych tej epoki.

Na awersie widoczne jest popiersie sułtana ukazane z profilu. Przedstawia on jeszcze pulchną twarz władcy (wykonano go krótko przed jego śmiercią). Mehmed ma na sobie turban o szerokich, poprzecznych fałdach oraz kaftan z granatowym kołnierzem. Na rewersie zaś ukazano sułtana w turbanie i ciężkim płaszczu, jadącego na koniu w zimowym pejzażu. Scena ta wydaje się alegorycznym przedstawieniem wiekowego władcy jadącego w chwale zwycięstwa. Kompozycja ta ma prawdopodobnie źródło w rzymskich prototypach cesarskich portretów, znanych z monet bitych na wybrzeżu Azji Mniejszej, które przedstawiały uroczysty wjazd cesarza (tzw. adventus).

Mecenat Mehmeda wobec Europejczyków, szczególnie malarzy i brązowników, nasilił się pod koniec lat 70. XV wieku. Między jesienią 1478 a wiosną 1479 roku sułtan podpisał traktat z Wenecją – dwa lata przed swoją śmiercią. Weneccy dyplomaci spełniali jego prośby o przysyłanie artystów. Do Stambułu przybyli tacy twórcy, jak wenecki malarz Gentile Bellini (1427–1507) oraz padewski rzeźbiarz Bartolommeo Bellano (1437–1497). Być może to właśnie Bellini został zatrudniony do dekoracji pawilonu pałacowego (zob. rozdz. XV). Tworzył on szkice, obrazy olejne i medale. Najsłynniejszym dziełem powstałym w Stambule jest olejny portret sułtana autorstwa Belliniego, przechowywany obecnie w National Gallery w Londynie.

Pod względem formy, stylu i techniki, medale tworzone dla Mehmeda mają całkowicie włoski charakter – nawet inskrypcje wykonywano po łacinie. Jednak jako dzieła przeznaczone dla muzułmańskiego patrona i powstałe na ziemiach islamu, można je również uznać za przykład sztuki muzułmańskiej.

Mehmed II był także wielkim mecenasem rękopisów – przypisuje mu się przynajmniej 75 manuskryptów. Dzieła te stanowią nowy etap w osmańskiej sztuce książki, ponieważ jakość papieru, iluminacji i kaligrafii odznacza się niebywałą klasą. Wczesne księgi osmańskie wzorowano na przykładach mameluckich (zob. rozdz. VII), jednak od lat 60. XV wieku coraz bardziej upowszechniała się estetyka perska, zwłaszcza po tym, jak Stambuł stał się ważnym ośrodkiem produkcji książek.

Warto wspomnieć o egzemplarzu *Fawā'id al-kabīr* kaligrafowanym przez Ahmada Ibn Alego al-Maraghiego, pochodzącego z Maraghi, dla skarbca Mehmeda II. Oprawa, zdobiona motywami chińskich kwiatów oraz czarnymi i złotymi arabeskami na brązowym tle, a następnie lakierowana, stanowi najwcześniejszy datowany przykład opraw tego typu – popularnych także w Iranie za panowania Timurydów.

Mehmed kolekcjonował również irańskie książki, prosząc o rzadkie manuskrypty i albumy (*murakka*), m.in. jako część łupów wojennych pochodzących od Jusufa Mirzy, władcy Ak Kojunlu, po zwycięstwie w 1472 roku. Te dzieła mogły stanowić podstawę zbiorów znanych później jako Albumy Fanha. Po zwycięstwie nad Turkmenami w 1474 roku Mehmed siłą przeniósł artystów z Tabrizu do Stambułu.

Rzemieślnicy ci przywieźli ze sobą wiele motywów roślinnych, które stały się częścią międzynarodowego stylu timurydzkiego rozwiniętego w skryptoriach (*nakkashhane*). Osmańskie odmiany tego stylu pojawiają się na różnych wyrobach snycerskich, ceramicznych i tkackich. Wspólne motywy, większa jakość i spójność stylu świadczą o tym, że styl wywodzący się z iluminatorstwa książkowego rozpowszechnił się na inne dziedziny rzemiosła.

Jednym z czołowych artystów był Baba Nakkaş, pochodzenia uzbeckiego, który zdobył uprzywilejowaną pozycję na dworze sułtana – o czym świadczą liczne dary otrzymane w 1466 roku. Jego dziełem jest m.in. album przechowywany w Bibliotece Uniwersytetu Stambulskiego (sygn. 1423), datowany na późne lata panowania Mehmeda II. Zawiera on m.in. wzory bordiur dekoracyjnych oraz wielolistne pola tekstowe z kwiatami w stylu chińskim – typowymi dla perskiej sztuki XV wieku. Dekoracje płytek ceramicznych z tego okresu przypominają kompozycje znane z iluminowanych manuskryptów dedykowanych Mehmedowi.

W latach 60. i 70. XV wieku w osmańskim rzemiośle artystycznym nastąpił wyraźny punkt zwrotny – widoczna jest większa spójność dekoracji i wyższy poziom wykonania. Zmiany te przypisuje się uznaniu dla zagranicznych wzorów, obecności obcych rzemieślników oraz potrzebom reprezentacyjnym dworu. Zarówno Nowy Pałac, jak i wielki kompleks architektoniczny Mehmeda Fatiha (zob. rozdz. XV) wymagały dużych ilości lamp, kobierców, opon, naczyń ceramicznych, płytek i innych sprzętów. Nowy styl szczególnie dobrze widoczny jest w ceramice i tekstyliach.

W XV wieku znacznie zwiększył się eksport osmańskich kobierców do Europy, gdzie przedstawiano je na obrazach wielu artystów. Widoczne są m.in. na dziełach Caravaggia, Lorenza Lotto, Gentile Belliniego, Hansa Memlinga czy Hansa Holbeina. Charakterystyczne dla tego okresu są dywany z geometrycznymi wzorami – często z kwadratowymi lub ośmiobocznymi polami, oddzielonymi ornamentalnymi pasami z motywami roślinnymi lub inskrypcjami.

Słynne dywany tego typu pojawiają się np. w obrazie „Ambasadorowie" Hansa Holbeina (National Gallery w Londynie), a ich charakterystyczne wzory – typowe dla stylu tzw. *Holbeinów* – można dostrzec w malarstwie zachodnioeuropejskim już od lat 50. XV wieku. Wzrost liczby tych dywanów w Europie wskazuje, że ich produkcja na terenie Anatolii znacznie się rozwinęła w drugiej połowie XV wieku i była przeznaczona głównie na handel.

Wyroby wzorowane były na chińskiej porcelanie biało-niebieskiej, którą w XV wieku eksportowano na ziemie muzułmańskie. Twarde, białe czerepy naczyń sprawiają wrażenie porcelany, a kształty oraz wzory na odwrocie niektórych talerzy, zdobionych biało-niebieską wicią roślinną z kwiatami piwonii, również nawiązują do chińskich pierwowzorów. Jednak ornamenty malowane na licach osmańskich talerzy stanowią odmianę stylu timurydzkiego, ponieważ pierwotnie wydatne i statyczne zdobienia zostały przekształcone w dynamiczne kompozycje o starannie opracowanych kształtach, niekiedy sprawiające wrażenie trójwymiarowości.

Ograniczono dysproporcje między różnymi motywami: szerokie liście uległy zwężeniu do owalnych, ostro zakończonych form, a pąki na łodygach układały się spiralnie. Na kilku zachowanych wyrobach z tego samego okresu, wykonanych z drogocennych kruszców, dostrzec można podobne połączenie arabesek typu *rumi*, charakterystycznych dla obszaru śródziemnomorskiego, oraz motywów chińskich, określanych mianem *hatayi*. Sugeruje to, że obydwa typy ornamentyki wywodziły się ze wspólnego źródła, najprawdopodobniej z dworskiej pracowni prowadzonej przez Babę Nakkaşa.

Hipotezę tę potwierdza zarówno bardzo wysoka jakość osmańskiej ceramiki, jak i fakt, że odwzorowanie tak skomplikowanych dekoracji wymagało znakomitego rzemiosła. Ornamentyka tych naczyń cechuje się finezją porównywalną z dekoracjami naczyń przypisywanych Babie Nakkaşowi, a także z ceramicznymi płytkami okładzinowymi w meczecie Fatiha i kompleksie pałacowym sultana, co sugeruje, że technika ich wytwarzania mogła być wynalazkiem osmańskich ceramików pracujących pod patronatem dworu w Stambule.

Ponieważ fragmenty podobnych naczyń odnaleziono w Izniku – słynnym ośrodku znanym ze swej ceramiki – można przypuszczać, że to właśnie tam rozpoczęto ich produkcję. Prywatny mecenat Mehmeda w tym niewielkim mieście zapoczątkował późniejszy rozwój rzemiosła, natomiast jego mecenat publiczny, realizowany poprzez zamówienia na ceramikę i inne przedmioty codziennego i dworskiego użytku, miał ogromny wpływ na kształtowanie się klasycznego stylu osmańskiego.

Nie wszyscy wyżsi urzędnicy na dworze podzielali jego zainteresowania, zwłaszcza w dziedzinie medalierstwa i portretu, który po jego śmierci nie był kontynuowany. Ponieważ mecenat sultana nie obejmował innych dziedzin, eksperymenty Mehmeda z łączeniem sztuki timurydzkiej i europejskiej zakończyły się na nim samym i nie stały się trwałym wyznacznikiem osmańskiej estetyki.

Jego syn, Bajazyd II (pan. 1481–1512), nie przejawiał zainteresowania włoską sztuką figuralną. Większość obrazów z kolekcji ojca sprzedał, by sfinansować budowę wielkiego meczetu w Stambule, ukończonego w 1505 roku. Kontynuował jednak tradycyjny mecenat nad klasycznymi dziedzinami sztuki muzułmańskiej – katalogował i kolekcjonował manuskrypty w bibliotece swego ojca oraz zreorganizował dworskie skryptorium. Na przykład XIV-wieczna kopia *Manafiʿ al-ḥayawān* (O pożytkach ze zwierząt) Ibn Bakhtishu nosi jego pieczęć i zapewne powstała właśnie za jego panowania.

Sultan Bajazyd był także utalentowanym kaligrafem, muzykiem i poetą. Gdy zarządzał prowincją Amasya, studiował kaligrafię u lokalnego nauczyciela – szejka Hamdullaha (1436–1520), którego po objęciu tronu sprowadził do Stambułu i zapewnił mu pracownię w pałacu. Szejk Hamdullah stał się najbardziej wpływowym kaligrafem w całej historii Imperium Osmańskiego. Uważa się, że udoskonalił sześć podstawowych stylów pisma Jakuta

Şeyh Hamdullah zaprojektował inskrypcje do meczetów sułtańskich w Stambule i Amasyi. Podobno kaligraficznie skopiował blisko 50 manuskryptów Koranu oraz setki pojedynczych plansz z tekstami religijnymi i modlitwami. Na tych próbkach kaligraficznych często występuje styl *gülzar*, polegający na zapisywaniu dużych, wyraźnych liter obrysowanych konturem i wpisywaniu w ich wnętrze linii tekstu w innym, mniejszym dukcie — *herami*. Często pojawiają się także małe rysunki i kompozycje marmurkowe (*ebru*), wszystko w wyraźnie zakreślonej ramce. Aby nadać swojemu planowi odpowiedni rytm, kaligraf wydłużał i powiększał niektóre części liter, np. długie *sin* w *bismillahi* u góry po prawej stronie czy dolne zaokrąglenie w *ayn* w pierwszej i trzeciej linii, które rozciągał tak, by objęły kolejny wyraz lub rozetę. Jego płynnej, opanowanej technice kaligraficznej często towarzyszyła żywa kolorystyka ornamentów w bordiurach.

Wiele charakterystycznych motywów Hamdullaha, takich jak kartusze i węzły, pojawia się także na ówczesnej ceramice, ozdabianej w odmianie stylu Baby Nakkaşa — z bardziej otwartymi i przestrzennymi kompozycjami. Wykorzystanie takiej ceramiki na dworze sułtańskim jest udokumentowane w inwentarzach skarbca oraz rejestrach kuchennych, z których najstarszy pochodzi z czasów panowania Bajazyda II.

Piękne manuskrypty Koranu często stanowiły część fundacji meczetowych. Wspaniała szafka na Koran z drewna hebanowego, którą w 1505 roku dla Bajazyda wykonał Ah-Hasan Kalibi al-Fani („przygotowujący bryły"), najprawdopodobniej została zamówiona do sułtańskiego meczetu w Stambule, którego budowę ukończono właśnie w tym roku. Sześciościenne oskrzynienie na stopkach, z dwunastokątnym, stożkowym wiekiem na zawiasach, to najstarszy znany przykład osmańskiej snycerki i jedno z najpiękniejszych dzieł tego rodzaju zachowanych do naszych czasów.

Na zewnątrz szafka jest oklejona hebanem, inkrustowana płytkami z kości słoniowej, zdobiona piękną intarsją. Jej schowek, ozdobiony oszczędnie markieterią z barwionego drewna, kości słoniowej i pozłacanego brązu, został podzielony na przegródki do przechowywania trzydziestu części (*cüz*) Koranu w wydłużonym formacie. Choć nie udało się zidentyfikować żadnego konkretnego *cüz*, do którego szafka była przeznaczona, jej forma sugeruje, że mogła pomieścić wczesny Koran pisany pismem kufickim, który Bajazyd kazał odnowić.

Osmanowie szczególnie cenili wczesnych mistrzów kaligrafii i manuskrypty Koranu kopiowane przez Jakuta lub jego uczniów. Często były one poddawane renowacji. Styl osmańskiej szafki na Koran przywodzi na myśl snycerkę egipską z okresu Mameluków.

Już przed panowaniem Sulejmana Wspaniałego, w czasach Mehmeda Zdobywcy, przedmioty artystyczne wytwarzano w dwóch rodzajach warsztatów. Pierwsze to pracownie dworskie, zlokalizowane głównie w Stambule, gdzie powstawały dywany, jedwabie, ceramika i kafle ceramiczne. Drugie to warsztaty komercyjne, funkcjonujące w ośrodkach rzemieślniczych, takich jak Iznik, Bursa czy Tabriz. Tam produkowano przedmioty o zróżnicowanej jakości, część przeznaczoną na dwór, część dla mieszczan lub na eksport.

Niektóre przedmioty zamawiano według projektów opracowanych przez artystów dworskich, inne sprzedawano szerokiej klienteli. W ten sposób wzory ze stambulskiego dworu przenikały do powszechnego użytku i mieszały się z lokalnymi gustami.

Najbardziej znane z wczesnego okresu panowania Sulejmana są pięć wielkich płycin ceramicznych, każda o wysokości ponad metra, obecnie wmurowanych w fasadę pawilonu Sünnet (Pawilonu Obrzezania) w Pałacu Topkapı w Stambule. Te doskonale gładkie płyty, większe niż pochodząca z późnego średniowiecza andaluzyjska płycina Fortuny'ego (zob. il. IX), świadczą o mistrzostwie ówczesnych rzemieślników.

Na wspaniałych, symetrycznych kompozycjach, wykonanych techniką podszkliwną w odcieniach niebieskiego i turkusowego (kolor ten został właśnie wtedy wprowadzony do palety barw), przedstawiono ptaki oraz jelenie stylizowane na chińskie mityczne stworzenia *qilin*, na tle wijących się pędów z kwiatami i liśćmi *saz*. Białe obłoki w stylu chińskim na ciemnoniebieskim tle zdobią górne narożniki kompozycji, opartej na wzorach narysowanych na papierze – bez wątpienia dostarczonych przez sułtańską pracownię miniatorską (*nakkaşhane*).

Datowanie tych płycin jest sporne: według niektórych badaczy pochodzą z lat 30. XVI wieku, inni przesuwają datę ich powstania aż do roku 1580, opierając się na porównaniach stylowych z ilustracjami z albumu Murada III (panował 1574–1595), przechowywanego w Bibliotece Narodowej w Wiedniu (Cod. Mixt. 3131). Jednak bardziej prawdopodobne wydaje się datowanie na koniec lat 20. XVI wieku, ponieważ najpewniej zostały wykonane w sułtańskim warsztacie ceramicznym w Stambule jako element dekoracyjny Nowego Pawilonu Sulejmana, ukończonego około 1527 roku, a zniszczonego przez pożar w 1633 roku. W 1658 roku na jego miejscu powstał Pawilon Bagdadzki, a ceramiczne okładziny

ścienne – w tym te niezwykłe płyciny – prawdopodobnie przeniesiono z ruin. W swoje obecne miejsce trafiły podczas odnawiania Pawilonu Obrzezania.

Wzory na płytkach reprezentują styl zwany *saz-yolu* („droga sazów”), w którym rysowane stylizowane, często fantazyjne kompozycje kwiatowe układają się w rytmiczne wzory z lancetowatymi liśćmi o postrzępionych brzegach. Nazwa stylu być może pochodzi od trzciny (*saz*), którą wykonywano rysunki. Styl ten jest szczególnie kojarzony z pracami rysownika Şahkulu, działającego w połowie XVI wieku, i stanowi ostatni etap rozkwitu stylu timurydzkiego, rozwijanego przez perskich artystów z Heratu pod patronatem osmańskim.

Kiedy artyści i rzemieślnicy przybyli z zagranicy – m.in. z Tebrizu – zostali zastąpieni przez miejscowych twórców, estetyka timurydzka zaczęła stopniowo zanikać na rzecz nowej estetyki osmańskiej. Temu przeobrażeniu sztuki w drugiej połowie XVI wieku towarzyszyło także przejście od języka perskiego do tureckiego jako oficjalnego języka Osmanów.

Nie można wykluczyć, że wspomniane płytki powstały w sultańskim warsztacie ceramicznym w Tekfur Saray w Stambule, znanym z pałacowych rejestrów finansowych. W tej pracowni, wyposażonej w pięć pieców, pracowało siedmiu ceramików. Wytwarzali oni nie tylko okładziny ścienne, ale również naczynia użytkowe. Z okazji świąt religijnych ceramicy wręczali sułtanowi specjalne dary, takie jak ceramiczna róża czy wielki półmisek. Być może to właśnie ich dziełem jest zachowany fragmentarycznie

Półmisek o kształcie talerza z zaokrąglonym brzegiem, malowany podszkliwnie, pochodzi ze Stambułu z lat 20. XVI wieku. Przechowywany jest w zbiorach *Österreichisches Museum für Angewandte Kunst* w Wiedniu. Półmisek zdobiony jest kolorami turkusowymi i niebieskimi oraz motywami lotosów i liści *saz* [299], charakterystycznymi dla tego typu naczyń. Styl dekoracji jest praktycznie identyczny ze stylem płytek z pawilonu Sünnet.

Miękka, limonkowa kompozycja o lustrzanym układzie różni się nieco od raczej schematycznych rysunków widocznych na fazetach i obwódkach naczyń, co można wyjaśnić zarówno indywidualnym stylem artysty-dekoratora pracującego w warsztacie, jak i wykorzystaniem gotowego wzoru do kompozycji. Bez analizy fizyko-chemicznej trudno jednoznacznie stwierdzić, czy ten przedmiot powstał w Stambule, czy też w Izniku, jednak wyróżniająca się jakość rysunków odróżnia go od większości kompozycji kojarzonych z Iznikiem.

Wiele z największych i najwspanialszych naczyń, określanych ogólną nazwą „iznickie” i datowanych na pierwszą połowę XVI wieku, mogło powstać w sułtańskiej pracowni w Stambule.

Stambuł w coraz większym stopniu emanował ornamentyką królewskiego splendoru, zgodnie z tradycją europejską i muzułmańską. Choć od wieków tradycyjnym muzułmańskim nakryciem głowy był turban, Sulejman zlecił weneckim złotnikom wykonanie fantastycznego złotego hełmu z czterema szpicami ozdobionymi diamentami, piórami, rubinami i wielkim szmaragdem. W 1532 roku tę koronę sprzedano sułtanowi za ogromną sumę 144 tysięcy

dukatów. Miała ona pokazać Europejczykom, że Sulejman nie tylko stoi wyżej niż papież i cesarz Świętego Cesarstwa Rzymskiego, lecz także jest następcą Aleksandra Wielkiego.

Obca islamowi korona wskazuje jednak, że nie została zaakceptowana na dworze osmańskim i ostatecznie przetopiono ją na drogocenny kruszec. W pałacowym skarbcu zachowała się natomiast część bardziej tradycyjnych regaliów Sulejmana, na przykład jatagan inkrustowany złotem, wykonany w 1526 roku przez Ahmeda Tekelü [300].

Rękojeść jest z kości słoniowej, grawerowana w motywy kwiatowe inkrustowane czarną żywicą i pokryta złotą siateczką uplecioną w kształty kwiatów, spiralnych chmurek chińskich. Złotą siatkową oprawę głowicy jataganu ozdobiono rubinami, a niegdyś znajdował się tam wielki kamień, prawdopodobnie turkus. Klingę misternie ozdobiono z obu stron. W górnej części widoczne są wici i sylwetki smoka oraz feniksa stojącego naprzeciw. Plakietki w kształcie tych stworzeń były odlane osobno i przytwierdzone na powierzchni, która była pozłacana, a ich oczy inkrustowano rubinami. W środkowej części jataganu przedstawiono kompozycję z różnymi kwiatami oraz głowami zwierzęcymi. Najniżej umieszczono inskrypcję w dukcie *sülüs* z imionami i tytułami Sulejmana.

Grzbiet klingi ozdobiono perską inskrypcją w poetyckim dukcie *nastalik* oraz sygnaturą rzemieślnika, prawdopodobnie Turkmena przywiezionego przez Selima z Tabrizu. Ten wspaniały przykład przejścia stylu timurydzkiego w formę bardziej charakterystyczną dla Osmanów jest cechą nadzwyczaj kunsztownych przedmiotów z osmańskiego dworu z wczesnego okresu panowania.

Sulejman

Ceremoniały panujące na dworze sułtana oraz jego odizolowanie od ogółu sprawiły, że estetykę sułtańską kształtowali przede wszystkim wielcy wezyrowie. Protokół dworski ściśle regulował nawet spotkania z rzemieślnikami, dlatego to właśnie wezyr İbrahim Pasza (1523–1536) odegrał kluczową rolę w sprowadzeniu do Wenecji tkanin luksusowych, które były importowane na dużą skalę w czasie sprawowania jego urzędu.

W czasach wezyra Rüstema Paszy (1544–1553, 1555–1561) zmieniło się podejście do produkcji luksusowych tkanin, gdyż zaczął on zachęcać do rozwijania rodzimego przemysłu tekstylnego. Przykładem wspaniałości osmańskich tkanin z połowy XVI wieku jest kaftan ceremonialny z długimi, prawie do kostek sięgającymi rękawami wszytymi w ich wnętrzu.

Tkanina została utkana z jedwabnych nici w kolorach niebieskim, brązowym, zielonym, brzoskwiniowym, czerwonym, białym i czarnym. Na brązowo-czarnym tle tkano metalowe nici tworzące sploty różnorodnych kwiatów w żywych kształtach oraz liści w stylu *saz*. Wzór był niezwykle trudny do wykonania na tak długim pasie tkaniny i znany jest również w innym zestawie kolorystycznym na kremowym tle.

W przeciwieństwie do większości innych osmańskich tkanin, układ wzoru na kaftanie nie jest powtarzalny. Kaftan był przykładem wierzchniej szaty noszonej podczas ceremonii. Broń była przypasana przez specjalne otwory w części kaftana, co pozwalało na swobodne

odrzucenie sięgających do kostek rękawów. Mimo rozchylającego się rozcięcia pośrodku szaty, obie strony są starannie dopasowane, jednak brak jest jakiegokolwiek zapięcia, co sugeruje, że osoba nosząca kaftan stała nieruchomo.

Na naszywce znajduje się napis *sultan Beyazid*, który nie odnosi się do Beyazida II, lecz do syna Sulejmana, Beyazida (zm. 1562), gdyż wzór jest typowy dla połowy XVI wieku. Ta data zgadza się z datowaniem innych tkanin na kremowym tle, które należały do brata Beyazida, Mustafy (zm. 1553).

Osmańskie ornamenty z połowy XVI wieku, w których delikatne wici ze strzępiastymi listkami tworzą szkielet dla różnych gatunków kwiatów, są dość odległe od bardziej formalnych, geometrycznych motywów z końca XV wieku i stanowią ucieleśnienie klasycznego stylu osmańskiego. Wzory *saz* przenoszono także na inne przedmioty, szczególnie ceramikę i kobierce, gdzie cieszyły się popularnością przez kolejne dziesięciolecia.

Półmisek zdobiony w stylu *saz* [302] przypomina pod względem kształtu liści fragmentarycznie zachowane naczynie z Wiednia [299], lecz schemat dekoracyjny został uproszczony i cały awers pokrywa ciągła kompozycja. Wzór stanowi uproszczone połączenie liści cesetowatych i różnorodnych kwiatów, które znalazły się także na kaftanie. Prawdopodobnie dekoratorzy w warsztatach ceramicznych korzystali z papierowych wzorników. Elementy kompozycji na półmisku naszkicowano czarnym kolorem na białym tle i pokolorowano turkusem, kobaltowym błękitem i zielenią szałwiową.

Na innych naczyniach ceramicznych tego typu, niegdyś znanych jako naczynia damasceńskie, gdyż przypuszczano, że powstawały w Damaszku, często znajduje się także błękit manganowy (na bazie manganu). Tak zwane naczynia z Damaszku należą do najwybitniejszych wyrobów w historii ceramiki islamskiej, które cechuje niezwykle bogata paleta barw malowanych podszkliwnie, chociaż często ograniczono się do doskonale dobranej palety kolorystycznej.

Te wyroby można datować w przybliżeniu dzięki lampie z meczetu Kopuły na Skale w Jerozolimie [303], gdyż zachowała się na niej czytelna inskrypcja wokalno-stopska, w której wymieniono rok 1549, sygnaturę artysty oraz iznickiego mistyka Eşrefzade Rumi. Lampa ma kształt gruszkowaty z rozszerzającą się szyjką i trzema uchwytami w części komina, które pozwalały na zawieszenie jej na haczykach. Kształt ten wywodzi się z mameluckich lamp szklanych (138) i przypomina łamyńskie lampy przeznaczone do grobowca Beyazida.

Pomimo kilku podobieństw, ceramiczny korpus lampy sprawiał, że nie były one użyteczne jako źródło światła, a zatem pełniły raczej funkcję dekoracyjną. Lampę z Jerozolimy ozdobiono trzema pasami inskrypcji malowanych bielą na niebieskim tle. Środkowy pas stanowią dwa ornamentalne kręgi w dwóch odcieniach niebieskiego na białym tle. Choć część motywów reprezentuje styl timurydzki, inne charakterystyczne wzory, takie jak obłoki ułożone w kształt medalionów, drobne arabeski na turkusowym tle oraz kartusze z białymi główkami tulipanów, pozwalają zaliczyć lampę do grupy wyrobów ceramicznych w

dekoracyjnym stylu *saz*. Pokazuje ona, jak osmańscy projektanci z powodzeniem łączyli w jednym naczyniu ornamenty różnych stylów dekoracyjnych.

Inna lampa [304], wykonana do ukończonego w 1557 roku meczetu Sulejmana w Stambule [279–281], prezentuje zmiany stylowe w osmańskiej ceramice lat 50. XVI wieku, związane z wprowadzeniem pigmentu z czerwonej gliny bolusowej. Nowy kolor odpowiadał kierunkowi rozwoju rzemiosła ceramicznego w Izniku, gdzie dworscy mecenasi zaczęli ozdabiać fundowane przez siebie budowle ceramicznymi płycinami, podczas gdy produkcja naczyń użytkowych stawała się coraz bardziej produktem ubocznym.

Lampa z meczetu Süleymaniye jest podobna pod względem kształtu, choć większa, do lampy z meczetu Kopuły na Skale. W inskrypcjach przywiązano mniejszą uwagę do dekoracji, która stała się bardziej złożona. Ornamenty, konturowane delikatną czerwoną linią, przedstawiają palmety, stylizowane kwiaty, rozetki oraz lancetowate liście ułożone w skomplikowane kompozycje. Namalowano je podszkliwnie farbami w dwóch odcieniach błękitu, czerni oraz czerwieni bolusowej na białym tle.

Ten najstarszy zachowany wyrób z wykorzystaniem czerwonej glinki bolusowej jest eksperymentalny pod względem kolorystyki zdobienia. Czerń w dekoracji lampy i na kilku płytkach występuje sporadycznie. Czerwony pigment kładziono nierównomiernie, co świadczy o trwających eksperymentach technicznych. W późniejszych wyrobach czerwień była nakładana grubszą warstwą, stosowano ją powszechnie, a szkliwiona powierzchnia intensywnie odbijała światło. Charakterystyczna paleta barw stanowiła nowy sposób zdobienia naczyń i płytek — drobne szczegóły i subtelności wzoru widoczne na omawianej lampie zostały później zastąpione bardziej wyrazistymi wzorami, osiągniętymi poprzez zwiększenie proporcji elementów i kontrastowanie kolorów jaskrawej czerwieni, niebieskiego i zieleni na białym tle.

---

104. Lampa malowana podszkliwnie z meczetu Süleymaniye w Stambule, ok. 1557, wys. 48,2 cm, Muzeum Wiktorii i Alberta, Londyn.

Osmańska ceramika z drugiej połowy XVI wieku często jest lekka i pełna wdzięku. Była to pożądana zmiana w stosunku do ciemnych barw dominujących na ceramice osmańskiej z wcześniejszego okresu.

Otwarcie meczetu Süleymaniye w 1557 roku zachęciło dworskie skryptorium do tworzenia i odnawiania wspaniałych manuskryptów Koranu oraz innych ksiąg zamówionych do meczetu i związanych z nim medres. Udało się zidentyfikować jedynie kilka z tych rękopisów. Inne wielkie przedsięwzięcie skryptorium z tego okresu polegało na stworzeniu kaligraficznej i ilustrowanej księgi *Şahname-yi Âl-i Osman* (Księga królów domu osmańskiego), czyli historii dynastii Osmanów. Drugą księgą była klasyczna *Szahname* (Księga królewska) Ferdousiego.

Autorem historii Osmanów był poeta Arif Çelebi, znany jako Arifi (zm. 1561). Choć pochodził z perskiej rodziny, prawdopodobnie przybył na dwór osmański po zdobyciu Egiptu przez sułtana Selima w 1517 roku. W Stambule został mianowany *şahnameci*, czyli oficjalnym kronikarzem dworskim. W jego domu utworzono specjalną pracownię, w której pracowali kaligrafowie oraz pięciu malarzy-miniaturzystów zaangażowanych w tworzenie obu manuskryptów, które miały stanowić szczytowe osiągnięcie osmańskiej poezji i sztuki książki.

Z oryginalnego dzieła Arifiego przetrwały jedynie trzy z pięciu tomów. Prezentowana kopia piątego tomu — *Süleymannâme* (Księga Sulejmana), skopiowana pismem *nastaʿlīk* przez Alî Emîr Begha Şirwanîego w 1558 roku — zawiera historię panowania sułtana Sulejmana. Ta wspaniale ilustrowana kronika liczy 617 kart luksusowego papieru wygładzanego i przetartego złotem. Zawiera aż 69 dużych ilustracji, w tym cztery rozkładane.

We wczesnych latach panowania Sulejmana skryptorium kopiowało i ilustrowało również klasyczne dzieła napisane po czagatajsku przez słynnego timurydzkiego poetę Aliszira Nawoiego. Ilustracje te czerpały wiele z malarstwa perskiego — najprawdopodobniej zostały wykonane przez artystów z Tebrizu. Ich osmańskie pochodzenie zdradzają jednak niektóre detale, takie jak złote niebo. W *Süleymannâme* tradycyjne układy ilustracji książkowej szkoły perskiej połączono z charakterystycznym dla Osmanów zainteresowaniem przedstawieniami topograficznymi i portretowymi, nieznanymi w sztuce irańskiej.

Przykładem jest miniatura przedstawiająca inwestyturę Sulejmana w 1520 roku [305], która różni się kompozycyjnie od współczesnych jej scen z tradycji perskiej. Przedstawia to ważne wydarzenie w sposób niespotykany w irańskim malarstwie książkowym. Miejsce przedstawienia można zidentyfikować jako Pałac Topkapı — pierwszy dziedziniec ukazano na lewej karcie

Na miniaturze połączono charakterystyczne elementy ikonografii tureckiej i perskiej. Tę pierwszą odzwierciedla architektura osmańska — zwłaszcza ablakowe, profilowane kliny łuków arkady widocznej za postacią sułtana oraz pokryte ołowianą blachą dachy wież pałacowych. Drugą natomiast reprezentują ściany i posadzki obłożone płytkami oraz porośnięty trawą dziedziniec. Bujne, zielone listowie drzew to typowy motyw perskiego malarstwa książkowego w stylu turkmeńskim [91]; mogło ono być znane artystom osmańskim dzięki manuskryptom przywiezionym z Tabrizu po zdobyciu miasta w 1514 roku.

Sylwetki ważnych postaci — takich jak sułtan Sulejman, wielki wezyr Pîrî Mehmed Pasza po lewej oraz poniżej *şeyhülislam* Zenbilli Ali Efendi z białą brodą — to najprawdopodobniej portrety oparte na znanych przedstawieniach, jak te malowane niemal w tym samym czasie przez Reisa Haydara, znanego jako Nigârî. Znaczenie przypisywane przez Osmanów statusowi i randze osób widoczne jest w starannie zaaranżowanym orszaku dworzan, z których każda grupa wyróżnia się odmiennym nakryciem głowy.

Na innej obustronnej ilustracji z *Süleymannâme*, ukazującej oblężenie Belgradu przez Sulejmana w 1521 roku [306], widoczne jest wyraźne dążenie do rozróżnienia Osmanów i

Europejczyków. Spokój panujący w osmańskim obozie kontrastuje z chaosem i paniką w mieście obleganych. Zróżnicowanie podejść do kompozycji malarskiej świadczy o braku jednolitego stylu, a jednocześnie o bogactwie formalnym dzieła.

Niepospolitym szczegółem są wzorzyste kaftany noszone przez większe postacie Osmanów po lewej stronie ilustracji, które ostro kontrastują z prostymi, gładkimi strojami mniejszych postaci Węgrów po stronie prawej. Choć obie części ilustracji miały przedstawiać jedno i to samo wydarzenie, sposób ukazania pejzażu świadczy o wykorzystaniu tradycji perskiego malarstwa miniaturowego, w pewnym stopniu podporządkowanego zasadom perspektywy znanym z europejskich rycin. Namioty w osmańskim obozie ukazano jako nachodzące na siebie, ornamentalne struktury, tworzące wrażenie głębi, natomiast linearnym kształtom budowli w mieście europejskim nadano cieniowanie – namiastkę malarskości, również zaczerpniętą z europejskiej sztuki.

Zainteresowanie przedstawieniem topografii było widoczne już we wcześniejszych manuskryptach przygotowanych dla Sulejmana, na przykład w *Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn-i Sultan Süleyman Han* autorstwa Matrakçı Nasûha — opowieści o kampanii sułtana przeciwko Safawidom w latach 1534–1535. Zawarte w ukończonym w 1537 roku manuskrypcie 128 ilustracji przedstawia miasta, przez które przechodził sułtan, oraz znajdujące się tam meczety i święte przybytki, które odwiedzał. Informacje te malarz-miniaturzysta czerpał z bezpośrednich obserwacji oraz z planów przygotowywanych przez wojskowych, architektów i inne źródła, wykorzystując znajomość zasad tzw. „ptasiej perspektywy".

Jedną z takich ilustracji jest weduta ilchanidzkiej stolicy — Soltanije w Iranie [3], na której przedstawiono wiele budowli dziś już nieistniejących. Natomiast najwspanialszą w całej książce panoramą jest dwustronicowy widok Stambułu [268], stanowiący cenne źródło do historii osmańskiej stolicy. Na tej weducie ukazano Stambuł po prawej stronie oraz Galatę po lewej, oddzielone Złotym Rogiem. Malarz najprawdopodobniej przedstawił bizantyjskie zabytki, takie jak kościół Hagia Sophia, hipodrom z kolumnami i obeliskami oraz akwedukt Walensa. Wśród osmańskich budowli wyróżniają się: Pałac Topkapı z trzema dziedzińcami, Wielki Bazar, Stary Pałac w centrum miasta oraz zespół architektoniczny meczetu Bajazyda II poniżej.

Trudno jednoznacznie ocenić, jaki był osobisty wkład Matrakçı Nasûha w zilustrowanie tej panoramy, jednak samo innowacyjne zainteresowanie wiernym oddaniem topografii miasta stanowi istotny element rozwoju osmańskiej książki ilustrowanej.

Inny typ prezentacji topograficznej, wykorzystywany przez Nasûha — i być może bardziej rozpowszechniony w sztuce osmańskiej — widoczny jest w dwóch ilustracjach do dzieła *Fütuh-i Harameyn* (*Podbój dwóch świętych miejsc*) autorstwa Muhyî al-Larîego (zm. 1526). Tekst, napisany po persku w 1506 roku w formie poematu, został dedykowany władcy Gudżaratu, Muzaffarowi ibn Mahmûdowi (panował 1511–1526), który – jak się przypuszcza – przekazał go następnie szachowi Iranu z dynastii Safawidów. Ilustrowana kopia tego dzieła powstała około 1540 roku na dworze Sulejmana w Stambule. Zawiera ona 13 wedut

przedstawiających ważne muzułmańskie miejsca święte, m.in. Meczet Proroka w Medynie oraz Masdżid al-Haram w Mekce [307].

Na jednej z ilustracji widać nietypowy układ arkad otaczających dziedziniec Masdżid al-Haram. W każdej z nisz zawieszono lampy, lecz zgodnie z konwencją ikonograficzną część z nich ukazano po prawej stronie, część po lewej, a niektóre do góry nogami. Al-Kaaba znajduje się na górze, w centrum kompozycji, otoczona półokrągłym ogrodzeniem i zlokalizowaną poniżej studnią Zamzam. Wartość tej ilustracji nie polega na jej skali ani geograficznej dokładności, lecz na symbolicznym ukazaniu najważniejszych dla islamu elementów. W rzeczywistości meczet posiadał sześć minaretów, jednak ich rozmieszczenie na ilustracji zostało zmienione. Tego typu pobożne, panoramiczne kompozycje były wielokrotnie powielane — nie tylko w manuskryptach, lecz także na płytkach ceramicznych aż do XIX wieku.

Chociaż nie wszystkie rozbieżności źródeł da się całkowicie wyjaśnić, manuskrypty przygotowywane dla Sulejmana stanowią jedno z najbardziej wartościowych świadectw rozwoju osmańskiej ilustracji topograficznej.

Do pierwszych dzieł osmańskich w klasycznym, dworskim stylu miniaturowym należy zaliczyć rękopisy przygotowywane w stambulskim skryptorium. Styl ten rozwijał się w drugiej połowie XVI wieku, a jego cechy widoczne są szczególnie w manuskryptach powstających za panowania Murada III (rządy 1574–1595). Nad ich opracowaniem pracował kronikarz Lokman we współpracy z nowym mistrzem artystów osmańskich, którzy wspólnie komponowali i ilustrowali liczne dzieła historyczne i genealogiczne. Autorzy odchodzili od perskiej poetyki, zwracając się coraz bardziej ku językowi tureckiemu, a ilustracje powielały kompozycje ustalone wcześniej w *Süleymannâme*, choć wzbogacano je o liczne szczegóły z codziennego życia dworskiego Osmanów. Dzięki temu rękopisy zyskały istotną wartość dokumentalną.

Na przykład kopia relacji Ahmeda Feriduna Beya z kampanii węgierskiej sułtana Sulejmana, *Nuṣḥatü's-selṭane ve menṣûrü'l-'uṣrân*, zawiera pierwsze znane przedstawienie złotych sztućców inkrustowanych drogimi kamieniami, które do dziś zachowały się w Pałacu Topkapı. Z kolei ilustracja autorstwa Osmana do jednego z tomów historii dynastii osmańskiej, *Şehnâme-i Selim Han* (1581), ukazuje wręczenie darów Selimowi II (panował 1566–1574) przez posła safawidzkiego w Edirne [308]. Szahkulu, zarządca Erywania w służbie szacha Tahmaspa, został wysłany z misją gratulacyjną z okazji objęcia tronu przez nowego sułtana. Karawana liczyła 700 osób i 19 000 zwierząt jucznych i przywiozła do Edirne nadzwyczajne podarunki, m.in. wełniane kobierce i luksusowe manuskrypty. Jednym z nich był egzemplarz *Szahname* przygotowany dla Tahmaspa we wcześniejszych latach jego panowania [209, 210].

Na ilustracji posłowie perscy ustawieni są w szeregu; pierwszy z nich trzyma charakterystyczną buławę safawidzką, a najważniejszego z wysłanników podtrzymuje przed sułtanem dwóch szambelanów. Typowa dla osmańskiego ceremoniału scena audiencji ukazuje służących niosących dary oraz rozpostarty przed tronem sułtana wielki medalionowy

dywan z Uszaku. Tego typu kompozycje często powtarzano w malarstwie miniaturowym, czego przykładem jest również ilustracja przedstawiająca wizytę posła Tokamaka Chana w Stambule w roku 1576, który przybył złożyć gratulacje Muradowi III z okazji objęcia władzy.

Artyści pracujący w dworskim skryptorium ilustrowali także inne gatunki literackie. Najbardziej ambitnym projektem rozpoczętym za panowania Murada III była sześciotomowa kopia biografii Proroka Mahometa autorstwa Mustafy Darira, napisanej pod koniec XIV wieku. Zachowały się cztery tomy *Kitāb-ı Siyer-i Nebī* (Księga żywota Proroka), piąty przetrwał we fragmentach, a z szóstego zachowało się jedynie kilka kart. Pracami nad 814 ilustracjami kierował Hasan, który odpowiadał za tom pierwszy i część tomu szóstego (datowanych na 1594–1595). Styl miniatur determinowany był rangą tematu – różnią się one całkowicie od ilustracji tworzonych do ówczesnych kronik historycznych. Ich znakiem rozpoznawczym są duże rozmiary, oszczędnie ukazane pejzaże, ograniczona liczba postaci oraz wyraźny nacisk na detale. Kontrastują one z przepychem typowym dla osmańskiego malarstwa historycznego.

Na przykład na ilustracji *Narodziny Proroka* [309] widzimy zaledwie pięć postaci: Mahometa jako niemowlę otoczonego płomienistym złotym nimbem, jego matkę po prawej stronie oraz trzy towarzyszące anioły. Scena rozgrywa się we wnętrzu ozdobionym płytkami ceramicznymi i marmurowymi dekoracjami, z podłogą wyłożoną trzcinową matą. Nie znamy genezy stylu występującego w tej grupie ilustracji religijnych (hagiograficznych) w sztuce islamu, ponieważ nie przypomina on większości dzieł przygotowywanych w stambulskim skryptorium ani innych rękopisów dotyczących życia Mahometa

Zmierzch dworskiego mecenatu i przemiany artystyczne w XVII wieku

Podobnie jak w architekturze, osłabienie potęgi politycznej Osmanów wpłynęło na zmniejszenie nakładów finansowych przeznaczanych na materiały i wynagrodzenie rzemieślników pracujących przy zamówieniach artystycznych. W czasach Mehmeda III (panował 1595–1603), a zwłaszcza od 1607 roku, działalność dworskiego skryptorium została wyraźnie ograniczona. Mimo to nadal powstawały ilustrowane kroniki, choć ich tematyka była coraz częściej dostosowana do potrzeb szerszego grona patronów i utrzymana w uproszczonym, ludowym stylu.

Przykładem jest monumentalny manuskrypt przygotowany około 1610 roku dla Kalendera Paszy, zawierający przepowiednie i historie o charakterze zarówno historycznym, jak i hagiograficznym. Dzieło to łączyło elementy klasyczne z nowym stylem, który częściowo wywodził się ze sztuki ludowej.

Ostatnim znaczącym dziełem historiograficznym o charakterze dworskim było *Şehname* Nadîmîego, przygotowane na polecenie sułtana Osmana II (panował 1618–1622), przedstawiające oblężenie Chocimia i zakończoną w 1621 roku zwycięską bitwę. Rękopis ten ilustrowano dwudziestoma miniaturami, które stylistycznie nawiązywały jeszcze do tradycji poprzedniego stulecia.

W tym okresie ilustratorzy tworzący w skryptorium coraz częściej przedstawiali nie tylko sceny historyczne, lecz także postacie wykonujące różne zawody oraz ujęcia z życia codziennego. Takie przedstawienia trafiały do tzw. *murakka'at* – albumów złożonych z miniatur. Równocześnie rozwijały się ośrodki malarstwa miniaturowego poza Stambułem, m.in. w Edirne, choć niewiele ilustracji z tamtejszych pracowni przetrwało. W tym czasie wykształciła się również prowincjonalna szkoła malarska w Bagdadzie, gdzie tworzono głównie ilustracje do dzieł religijnych i ezoterycznych.

Spadek jakości artystycznej dotknął również produkcję ceramiki. Około 1610 roku zauważalnie pogorszyła się zarówno technika wykonania, jak i poziom artystyczny płytek ceramicznych. Do pokrycia meczetu sułtana Ahmeda I, ukończonego w 1617 roku, wykorzystano dostępne zapasy kafli, częściowo pochodzące z rozbiórek starszych budowli, a także nowe płytki wykonane na specjalne zamówienie, jednak znacznie niższej jakości niż te powstałe w połowie XVI wieku.

W ceramice z pierwszej połowy XVII wieku można dostrzec wyraźny spadek poziomu technicznego i jakości rysunku. Jednocześnie pojawia się większe zróżnicowanie tematów dekoracyjnych: obok motywów roślinnych i abstrakcyjnych pojawiają się wizerunki figuralne, zwierzęta, okręty, budynki – w tym przypominające chrześcijańskie kościoły z kopułami oraz mauzolea. Osmański system ustalania cen materiałów i gotowych wyrobów ograniczał możliwości osiągnięcia zysku przez artystów – szczególnie w dobie rosnącej inflacji – co prowadziło do cięcia kosztów robocizny.

Wzory stały się prostsze i bardziej schematyczne. Charakterystyczna dla wcześniejszych okresów ornamentyka – np. motyw ogrodu z wijącą się roślinnością inspirowany wzorami chińskimi – przekształciła się w kompozycje złożone z przeplatających się spiralnych linii i uproszczonych kształtów. Główne motywy często powtarzano. Półmiski z tego okresu mają średnicę około 30 cm, co stanowi zaledwie połowę rozmiaru naczyń z poprzedniego stulecia. Elementy dekoracyjne malowane zielenią i błękitem są często nieregularne, a farba zlewa się z glazurą.

Świadectwem wzrostu liczby prywatnych mecenasów może być seria płytek ceramicznych, powstała prawdopodobnie między 1640 a 1675 rokiem, przedstawiających święte miejsca islamu – w tym Mekkę z Kaabą – oraz grupę płytek z inskrypcjami greckimi w piśmie uncjalnym.

Można je datować na lata 1666–1678. W 1648 roku osmański podróżnik Evliya Çelebi odwiedził İznik i stwierdził, że z setek dawnych manufaktur ceramicznych pozostało tam jedynie piętnaście. Jak twierdził, niegdyś działały tam znacznie intensywniej. Część garncarzy i ceramików wyemigrowała do innych krajów w basenie Morza Śródziemnego, zabierając ze sobą tradycje swojego rzemiosła i zakładając nowe ośrodki produkcyjne. Te nowe centra pojawiły się w XVIII wieku – między innymi w Kütahyi oraz Tunisie.

Kobierce przez długi czas wytwarzano w licznych ośrodkach we wschodnich rejonach basenu Morza Śródziemnego, jednak dokładna lokalizacja miejsca tkania dywanów przeznaczonych na dwór osmański wciąż pozostaje przedmiotem spekulacji. Grupę kobierców z kwiatowymi wzorami w stylu saz datuje się na drugą połowę XVI wieku. Określa się je najczęściej mianem osmańskich dywanów dworskich, by odróżnić je od tych powstających wówczas bez bezpośredniego patronatu sułtańskiego. Ich wzory, podobnie jak na medalionowych kobiercach z Uszaku (294), pochodzą z kartonów projektowanych w dworskich pracowniach.

Różnorodność użytych materiałów i technik sugeruje jednak, że dywany powstawały w różnych okresach i miejscach. Wszystkie mają symetryczne węzły z wełny; osnowa wykonana jest z wełny lub bawełny, a przędza skręcona w kształcie litery S lub Z. Wiadomo, że w 1585 roku sułtan Murad III nakazał sprowadzić jedenastu tkaczy z Kairu do Stambułu, aby wykonywali dywany dla dworu (zob. rozdz. VIII). Część z tych rzemieślników z pewnością pozostała w Kairze – największy i najlepiej zachowany kobierzec tego typu, znajdujący się obecnie w pałacu Pittich we Florencji [311], powstał właśnie tam. W 1623 roku przywiózł go jako dar dla wielkiego księcia Ferdynanda II admirał Verrazzano – prawdopodobnie potomek słynnego żeglarza. W inwentarzach rodu Medyceuszy dywan ten opisano jako *cairino* (standardowe określenie stosowane w odniesieniu do kobierców mameluckich).

Przędza wątku i osnowy tego kobierca jest skręcona w literę S – cechę charakterystyczną dla nici stosowanych w Egipcie. Utrzymany w kolorach błękitu, szkarłatu, zieleni i jasnej ochrze, dywan ten zachowuje idealne proporcje oraz misterny układ motywów ornamentalnych. Dowodzi to, że projekt został wcześniej starannie przygotowany na kartonie. W polu środkowym schemat powtarza się dokładnie trzy i pół raza.

Podobnie jak ceramicy z İzniku, także kairscy rzemieślnicy poszukiwali nowych rynków zbytu dla swoich wyrobów, starając się przeciwdziałać stagnacji gospodarczej na dworze osmańskim. Jednym ze sposobów było oferowanie najbardziej luksusowych towarów – jak wspomniany kobierzec – na otwartym rynku w Europie.

Kaligrafia, najważniejsza tradycyjna dziedzina sztuki muzułmańskiej, była w XVII wieku jedyną, która utrzymywała wysoki poziom artystyczny. Najwybitniejszym kaligrafem tego okresu był Hafiz Osman (1642–1698), znany z manuskryptów Koranu oraz kompozycji kaligraficznych. Rozwinął uproszczony styl pisania oparty na zasadach Jakuta i Szejcha Hamdullaha. Hafiz Osman był nadwornym kaligrafem sułtana Mustafy II (pan. 1695–1703), syna Ahmeda. Dzięki wsparciu finansowemu dworu sułtańskiego mógł poświęcać jeden dzień w tygodniu na nauczanie ubogich studentów.

Wyrazistość i elegancja jego stylu widoczne są m.in. w rękopisie Koranu kaligrafowanym pismem nesih oraz w albumie przechowywanym w Berlinie (nr 13121). Album ten zawiera dziesięć kart z kompozycjami kaligraficznymi, ułożonymi w harmonijny układ typu *muraqqa*ʿ. Każda kompozycja – dwudzielna, horyzontalna – prezentuje linię tekstu kaligrafowanego dużymi literami duktem sulus, zestawioną z czterema liniami tekstu

pisanego pismem nesih, otoczonymi bocznymi motywami kwiatowymi. Całość oprawiono w papier marmurkowy (*ebrî*).

Dekoracje ornamentalne plansz kaligraficznych ewoluowały od wyraźnych kartuszy arabeskowych, typowych dla międzynarodowego stylu timurydzkiego, ku uproszczonym wzorom floralnym. W nowym stylu kwiaty zaczęły dominować nawet przestrzenie między wierszami tekstu. Styl Hafiza Osmana stał się wzorem dla kaligrafów kolejnych pokoleń. W XIX-wiecznym Stambule przygotowywano litografie jego rękopisów Koranu, które rozprzestrzeniły się w świecie muzułmańskim.

Styl florystyczny, widoczny na marginesach manuskryptu Koranu przygotowanego przez Hafiza Osmana, nabrał szczególnego znaczenia za panowania Ahmeda III (1703–1730). Po zawarciu pokoju z Austriakami w 1718 roku, w okresie zwanym później „epoką tulipanów" (zob. rozdz. XV), świadomie próbowano odtworzyć artystyczną świetność przeszłości. Utrwalone motywy – takie jak tulipany, goździki, róże i hiacynty – zostały uproszczone i bardziej wystylizowane, przyjmując niemal odrealnione formy.

Jedynymi zachowanymi dziełami z tego typu dekoracją, które można dokładnie datować, są para aksamitnych powłoczek na poduszki (*vastık*), podarowana w 1731 roku przez głównodowodzącego Abdiego Paszę królowi Fryderykowi I ze Szwecji. Osnowa tych tkanin wykonana jest z jedwabiu, wątek z jedwabiu i bawełny, detale zostały broszowane srebrną nicią. Powierzchnię włókienną tworzy czerwień i zieleń na białej satynowej podstawie. Kompozycja wzoru nawiązuje do XVI-wiecznych kanonów: pole środkowe z bordiurą oraz sześć arkad na krótszych bokach. Elementy te połączono jednak w nowy sposób. Tulipany rozmieszczono w bordiurze i narożnikach pola środkowego, przy owalnym medalionie przypominającym medalion z dywanów z Uszaku, ale o formie przypominającej krzywoliniowy oktogon z dywanów mameluckich i tzw. dywanów Holbeina.

Ahmed III, który jako książę studiował kaligrafię Hafiza Osmana, był także poetą oraz utalentowanym introligatorzem. W 1719 roku zbudował nową bibliotekę na trzecim dziedzińcu Pałacu Topkapı i polecił skatalogować zbiory dworskiej biblioteki. W czasie jego panowania, w 1727 roku, Ibrahim Müteferrika założył w Stambule drukarnię. Już dziesięć lat wcześniej rozpoczął druk map techniką graficzną, używając miedzianych płyt i prawdopodobnie czerpiąc z wiedeńskich wzorców.

Dworskie skryptorium ożyło. Najsłynniejszym dziełem stworzonym w tym okresie, a zarazem najważniejszym iluminowanym manuskryptem późniejszego osmańskiego malarstwa, była **„Księga obrzezania" (*Surname*)**, napisana w 1721 roku przez nadwornego poetę Vehbiego dla upamiętnienia uroczystości obrzezania czterech synów Ahmeda III. Takie uroczystości celebrowano na dworze osmańskim od wieków – w 1530 roku zorganizowano święto dla synów Sulejmana, a zaproszenia na uroczystość synów Murada III w 1582 roku rozesłano z rocznym wyprzedzeniem.

To właśnie ta ostatnia ceremonia została zilustrowana w dziele *Surname-i Hümayun*, które zawiera również sceny z udziałem miejskich cechów rzemieślniczych. Prawdopodobnie służyło ono jako wzór praktyczny dla przyszłych uroczystości.

Ilustracje w nowym *Surname* z 1721 roku są bogate, malarskie, pełne szczegółów i wykonane w spójnym stylu, co sugeruje nadzór Levniego – nadwornego malarza z Edirne, ulubionej rezydencji sułtanów. Levni rozpoczął karierę od albumów przedstawiających modnie ubranych mężczyzn i kobiety. W *Surname* podpisał tylko dwa z 137 rysunków – oba w dyskretnych miejscach. Jego styl – mistrzowska kompozycja i śmiała paleta barw – dominuje w całym dziele, choć najprawdopodobniej tom nie został ukończony przed jego śmiercią w 1732 roku.

Levni był wspaniałym rysownikiem i kolorystą – mistrzem w ukazywaniu złożonych scen. Niektóre z nich zawierają ponad 100 postaci. Najbardziej rozbudowany cykl, składający się z ponad szesnastu podwójnych stron, ukazuje pochód towarzyszący ceremonii obrzezania, prowadzony z Placu Łuczników (Okmeydanı) do Pałacu Topkapı – hipodrom był już zbyt mały, ponieważ po jego południowej stronie wybudowano meczet Ahmeda I. Każdy rysunek przedstawia inną grupę społeczną z jej przywódcą w odpowiednich pozach i strojach.

Szczególnie barwną sceną jest pochód cechu cukierników, którzy niosą ogromne modele ogrodów wykonane z cukru i kandyzowanych owoców – z pawilonami, fontannami i drzewami. Inne sceny pokazują rozrywki na brzegach i wodach Złotego Rogu – kostiumowe zabawy, pokazy fajerwerków, występy akrobatów na tratwach i dziewczęta tańczące na beczkach unoszących się na wodzie.

Ilustracje dokumentujące każdy szczegół uroczystości stanowią cenny materiał do badań nad społeczeństwem osmańskim XVIII wieku.

SEJBANIDZI I DZANIDZI

Architektura i rzemiosło artystyczne w Azji Centralnej za panowania Dybanidów i ich następców

Po upadku Timurydów w XVI wieku, kiedy Azją Centralną wstrząsały konflikty i liczne zmiany dynastyczne, władzę przejęli ich następcy — Dybanidzi, którzy objęli protektorat nad regionem. Odrodzenie kultury i sztuki w tym okresie miało charakter klanowy i plemienny, a władza była skupiona w rękach kilku wpływowych rodów.

Ważną rolę w polityce i kulturze pełnił klan Szejbanidów, wywodzący się od najmłodszego syna Czyrbana, który panował na terenie Transoksanii od końca XV wieku. To właśnie

potomkowie tego rodu sprawowali władzę w XVII i XVIII wieku. Kolejną linią panującą byli Fakerzy lub Dianidzi, którzy wywodzili się od innego syna Czyrbana i rządzili obszarami Azji Środkowej w tym samym okresie.

W strukturze społecznej Azji Centralnej za panowania tych dynastii wyróżniały się trzy uprzywilejowane grupy społeczne:

1. **Chanowie** — czyli czołowi przedstawiciele turecko-mongolskich plemion, piastujący najwyższe stanowiska polityczne i administracyjne.

2. **Agnatowie** — potomkowie synów rodu, którzy dziedziczyli prawo do władzy i stanowisk.

3. **Grupy wykształconych muzułmanów** — w tym ulemowie, szejkowie, sufi oraz inni członkowie zrzeszeń religijnych, którzy pełnili rolę mediatorów między władzą a społeczeństwem.

Wszystkie te grupy, choć często nazywane zbiorczo "Uzbekami", stanowiły ważnych mecenasów architektury oraz rzemiosła artystycznego, w szczególności malarstwa miniaturowego w księgach i dziełach plemiennych.

Budowle oraz dzieła rzemieślnicze powstałe pod patronatem dynastii dybanidzkich w Azji Centralnej pozostawały formalnie w stylistycznej zależności od wzorców wypracowanych przez Timurydów w XV wieku (por. rozdziały IV i VI). Powielanie identycznych form przez ponad 200 lat świadczy o trwałości tych tradycji, choć jakość wielu realizacji pozostawiała czasem wiele do życzenia.

W źródłach z epoki wymienia się ponad 350 budowli użyteczności publicznej powstałych w tym czasie. Często jednak, w porównaniu z równoczesnymi osiągnięciami architektów działających pod patronatem Safawidów i Osmanów — którzy dysponowali znacznie większymi zasobami — dzieła Dybanidów były mniej imponujące pod względem jakości i rozmachu.

Architektura za panowania Szejbanidów i Dżanidów

Szejbanidzi i Dżanidzi okazali się bardzo aktywnymi budowniczymi. Utrzymywali rozległe kontakty zagraniczne, szczególnie z Rosją carską, i wznosili wiele konstrukcji związanych z działalnością handlową — w szerokim rozumieniu tego słowa — takie jak duby (bazary), karawanseraje, mosty oraz podziemne zbiorniki na wodę.

Ich patronat nad ważniejszymi budowlami skupiał się przede wszystkim w stolicy — Bucharze — oraz innych głównych ośrodkach miejskich, takich jak Samarkanda. Najbardziej charakterystycznym elementem architektury użyteczności publicznej był **czarsu** — bazar przeznaczony do prowadzenia handlu, złożony z centralnej przestrzeni krytej kopułą, otoczonej sklepionymi pasażami i warsztatami rzemieślniczymi.

Architekci trzymali się zasadniczo tradycji budowlanej wypracowanej w XV wieku przez Timuridów. W pojedynczych obiektach można dostrzec innowacje, szczególnie w rozmieszczeniu i lokalizacji całych zespołów architektonicznych, które pozwalają wyciągać wnioski o gospodarczym i historycznym znaczeniu tego regionu w danym okresie.

Buchara przewyższała Samarkandę jako polityczne i religijne centrum Transoksanii. W pierwszej połowie XVI wieku, za panowania Szejbanidów — w czasach chana Gaydullaha, który rządził od 1512 roku, a następnie od 1533 roku jako naczelny chan aż do swojej śmierci siedem lat później, oraz za jego syna Abd al-Aziza, który sprawował urząd chana w latach 1540–1550 — przeprowadzono rozległe prace budowlane.

Odnowiono i przebudowano mury miejskie, których pozostałości można podziwiać do dziś. Był to olbrzymi, fortyfikowany mur o wysokości około 10 metrów i grubości 5 metrów, z krenelażem i półokrągłymi basztami. Podobnie jak Fez w Maroku, Buchara zachowała swój tradycyjny wygląd do czasów współczesnych, co czyni ją jednym z najlepszych przykładów muzułmańskiego miasta okresu wczesnonowożytnego.

W tym czasie powstało kilka ważnych założeń architektonicznych, między innymi **Pałac Kalan** („Duża Stopa” lub „U Stóp Wysokiego”), obejmujący minaret, meczet oraz madrassę. Wzniesiony w centrum miasta w 1127 roku przez karachanidzkiego władcę Arslan-chana, minaret Kalan o wysokości 45 metrów zaliczał się do najbardziej imponujących zabytków Buchary. Tuż obok niego znajduje się

Buchara — plan miasta z XVII wieku

Na planie miasta z XVII wieku wyróżniono:
a) mury miejskie,
b) cytadelę,
c) Registan,
d) miasto wewnętrzne,
e) rzekę Zarafszan (w tekście: treka Rod-Srah),
f) zbiorniki gromadzące wodę,
g) medresę Miri Arab,
h) drogę do Chan Bakri,
i) Kopułę Złotników,
j) Kopułę Sprzedawców Nakryć Głowy,
k) Kopułę Wymieniaczy Pieniędzy,
l) karawanseraj,
m) skład,
n) madrassę Kad Baba Kukaltaut,
o) zespół zabudowań Lab-i Mekool.

W tym samym czasie trwała budowa minaretu — największej wieży modlitewnej w całej Azji Centralnej o wymiarach 130 × 10 m, zdolnej pomieścić 12 tysięcy wiernych. Minaret

powstał w XV wieku, jego konstrukcja pochodzi z 1514 roku. Na środku placu znajduje się szeroki aliwnet, czyli wschodni portal.

Meczet posiada dwupiętrowy, pismowy i pisztakowy ewan (sala wejściowa) z dwoma narożnikami, prowadzący do przestronnego dziedzińca o wymiarach 170 × 40 m, z czterema stronami połączonymi jednopiętrowymi arkadami. Centralną część podkreśla kopuła o wysokości 30 m, zlokalizowana nad mihrabową częścią sali modlitw oraz zdobiona wielobarwną mozaiką.

Meczet wyróżnia się prostotą formy i stonowanym dekoracjami, zwłaszcza jeśli porównać go z analogicznymi budowlami z poprzedniego stulecia. Większość elewacji obłożono dobrze wypalaną cegłą oraz cegłą szkliwioną (technika typowa dla tego regionu). Jedynie centralny ewan wyróżnia się kunsztem artystycznym — ornamentyką wykonaną z marmuru i szkliwionych płytek ceramicznych.

Medresa Miri Arab

Jest to duża medresa w kompleksie Pałacu Kalan, położona naprzeciw meczetu Kalan. Nazwa pochodzi od imienia jej fundatora, sufickiego popa i serwity Mir Abdollaha, zwanego Mir-i Arab, który przybył do Buchary z Samarkandy (Istidżab) około 1515 roku. Budowla ma prostą formę, wytyczoną na planie prostokąta o wymiarach 45 × 45 m, wzorowaną na meczecie położonym naprzeciwko.

Medresa składa się z centralnego dziedzińca (37 × 33 m) otoczonego dwupiętrowymi izbami. Z zewnątrz, z trzech stron, pozostawiono gładkie ściany, choć fasady niegdyś zdobiły barwne kompozycje z płytek ceramicznych. Na środku znajduje się ciąg arkad z lożami i wieżami na rogach.

Za fasadą widać dwie lite kopuły o profilu ostrołukowym osadzone na wysokich bębnach — jedna przykrywa salę wykładową (pers. darszanę, czyli miejsce nauki), druga komnatę grobową fundatora. Kopuły wieńczy dekoracja w formie wieńca mukarnasów, pokryta białym stiukiem, który podkreśla ich kształt. Gładka cegła i wstawki z płytek ceramicznych zdobią krawędzie tych elementów.

Rozkwit Buchary w II połowie XVI wieku

W drugiej połowie XVI wieku Buchara przeżywała okres rozkwitu pod panowaniem linii Szejbanidów, konkretnie Abdollaha ben Eskandara. Abdollah zdobył miasto w 1557 roku, a cztery lata później jego ojciec Fundar został mianowany najwyższym chanem. Sam Eskandar pozostawał jednak marionetką w rękach syna, który sprawował faktyczną władzę, a po śmierci ojca w 1583 roku, przy wsparciu sufickiego szejcha Chodży Sad ad-Dina Dżujbanego, oficjalnie przyjął tytuł chana.

Pod patronatem Abdollaha, jego powiernika emira Kul Baby Kukaltasza oraz szejcha Sada, w Bucharze rozpoczęto realizację dwóch dużych przedsięwzięć architektonicznych:

1. budowę głównej drogi przelotowej biegnącej ze wschodu na zachód,
2. arterii w linii północ–południe.

Obie inwestycje świadczą o prężnym rozwoju gospodarczym miasta. Miały charakter mieszanego centrum komercyjno-kulturalnego, podobnie jak inne przedsięwzięcia urbanistyczne tego okresu, np. plac Naksz-e Dżahan w Isfahanie (zob. rozdział XIII).

Droga przecinająca Bucharę wzdłuż równoleżnika prowadziła do Registanu, ważnej dzielnicy drobnego handlu, rozciągającej się

Okolice Buchary, chary, mauzoleum Czahar Bakr, 1559-1569, plan:

1. meczet,
2. medresa,
3. chanegal,
4. brama wjazdowa,
5. park.

Zespół ten znajduje się u stóp cytadeli, na zachód od niej. Minąwszy mury miejskie, ciągnął się jeszcze przez około 5 km aż do zespołu religijno-grobowego określanego mianem Czahar Bakr [254, 255]. Jest to skrócona forma pełnej nazwy — *Czahar Bag-Emam Abu Bakr Ahmad ben Sad* (Cztery Ogrody imama Abu Bakra Ahmada, syna Sada) — i odnosi się do cmentarza szejchów z rodu Drujbarydów, głównych przedstawicieli sufich z bractwa Naqszbandija. Džujbarydzi upodobali sobie to miejsce już w połowie XVI wieku. Znajdowało się tu kilka grobów i mauzoleów.

---

255. Okolice Buchary, mauzoleum Czahar Bakr, 1559-1560:

W latach 1559–1569 Abdollah-chan sfinansował budowę nowych obiektów, w tym meczetu (il. 254, nr 1), medresy (nr 2) oraz schroniska dla sufich, zwanego chanegalem (nr 3). Wszystkie trzy budowle znajdują się na platformie w kształcie litery U, położonej na środku dziedzińca. Medresa łączy meczet z chanegalem. Obie boczne budowle posiadają duże eywany i wysokie kopuły osadzone na tamburach. Od zewnątrz wydają się podobne, chociaż każda ma podwójną kopułę z oknami w tamburach, jednak ich wnętrza są bardzo różne.

Ściany meczetu, wzniesionego na planie prostokąta, zamykają jednolitą przestrzeń dzięki zastosowaniu innowacyjnego rozwiązania: kopuła jest umieszczona między półkopułami, które spoczywają na łukach podkowiastych. W przypadku chanegalu, zbudowanego na planie krzyżowym, mamy bardziej tradycyjną konstrukcję — kopuła wsparta jest na przecinających się łukach i ozdobiona siecią pendentywów. Kilkaset metrów na wschód od zespołu, na końcu drogi z Buchary, znajduje się okazała, dwukondygnacyjna brama wjazdowa (nr 4). Od północy do mauzoleum przylega park o powierzchni 25 ha (nr 5), obsadzony drzewami owocowymi i kwiatowymi.

Naczelnik rodu Drujbarydów przeznaczył na utrzymanie grobowca znaczną darowiznę, obejmującą dochody z kilku parceli ziemi, jednej wsi oraz dwóch młynów zbożowych na zachód od Buchary. Nawet kilkaset lat później, w 1914 roku, wpływy z tych dóbr sięgały około tysiąca rubli.

Miasto i jego rozwój:

Na południowo-zachodnim krańcu miasta, w rejonie bramy wjazdowej, zamkniętym murami, znajdował się zespół budowli publicznych i obiektów sakralnych, w tym medresa Atafari Chan, ukończona w 1556 roku przez Abdollaha Chana. W ciągu kolejnych dwudziestu lat miasto rozrosło się, a mury miejskie zostały przesunięte mniej więcej o 20% dalej na zewnątrz. W latach 1562–1587 wytyczono nowe arterie komunikacyjne północ–południe oraz wschód–zachód, świadczące o intensywnym rozwoju gospodarczym i urbanistycznym.

Bazary i handel:

Centralna część miasta, przebiegająca przez dzielnicę zwaną Zaharsu, miała bardziej charakter komercyjny. Znajdowały się tam kryte bazary zwane *Czahar Ruk* (Cztery Bazary) [257]. Nazwa ta pochodzi od przecięcia się czterech ulic handlowych, przy czym okolica ta tak się nazywała również od bazaru. Konstrukcja bazarów w Bucharze charakteryzuje się sklepieniami kolebkowymi i kopułowymi.

Najbardziej wysuniętą na północ kopułą jest Kopuła Złotników (*Pers. Take Zargaran*), w której centrum sprzedawano tkaniny. Na południe od niej, około 150 m, znajduje się Kopuła Sprzedawców Nakryć Głowy (*Pers. Fake Tilmakforozan*), a kolejne 150 m na południowy zachód – Kopuła Wymieniaczy Pieniędzy (*Pers. Take Sarrafan*). Wokół tych bazarów rozwinęły się dodatkowe ośrodki handlu detalicznego i instytucje publiczne, takie jak karawanseraje i magazyny.

Między Kopułą Złotników a Kopułą Sprzedawców Nakryć Głowy znajduje się karawanseraj (nr D) oraz hurtownia-magazyn. Karawanseraj, na planie prostokąta, przypomina układ tradycyjnego *drew*, czyli dziedzińca otoczonego dwiema kondygnacjami pomieszczeń

mieszkalnych, magazynów i stajni. Obiekt jest otoczony murem i zadaszony, służąc jako miejsce noclegu i przechowywania towarów, choć nie posiada stajni ani miejsc dla koni.

Na wschód od Kopuły Wymieniaczy Pieniędzy znajduje się medresa (nr F), której budowę w 1569 roku sfinansował Kul Baba Kukaltasz. Założona na planie prostokąta (86 x 60 m), była jedną z największych uczelni teologicznych Azji Centralnej i mogła pomieścić około 300 studentów. Podobnie jak inne medresy w Bucharze, charakteryzowała się prostym planem i niemal pozbawionymi dekoracji murami zewnętrznymi, podczas gdy ściany wewnętrzne były bogato zdobione szkliwionymi płytkami okładzinowymi.

Wraz ze śmiercią Abdollaha w lutym 1598 roku zakończyło się panowanie Szejbanidów nad Transoksanią, które przeszło w ręce Dranidów. Jednak ziemie podległe temu klanowi znacznie się skurczyły w porównaniu z terytorium państwa Szejbanidów, gdyż stracili m.in. Herat, Choresan oraz północną prowincję. Już w pierwszym trzydziestoleciu ich rządów wybuchły spory o sukcesję, wskutek czego w 1612 roku chanat rozpadł się na dwie dzielnice, kontrolowane oddzielnie z dwóch stolic. Imam Kuli zasiadał na tronie w Bucharze jako wielki chan (panował w latach 1612–1642), natomiast jego młodszy brat Nazr Mohammad władał z Balchu jako mały chan.

Dobra koniunktura dla zamierzeń budowlanych z drugiej połowy XVI wieku pogorszyła się, choć w dalszym ciągu powstawały duże założenia architektoniczne. W pierwszej połowie XVII wieku najważniejszym ich patronem w Bucharze był wysoki urzędnik wojskowy Nazr Diwanbegi Arlat. Jednym z głównych jego dzieł jest zespół Lab-Hauz (Nad Basenem). W tym przypadku rozbudowano teren położony między medresą Kul Baba Kukaltasza a płynącą przez centrum miasta rzeką Zarafszan, dodając kamienny zbiornik wodny o planie prostokąta (36 x 45,5 m). Od zachodniej strony basenu Nazr Diwanbegi Arlat nakazał wzniesienie budowli będącej połączeniem meczetu i chamegahu (259), a od wschodniej strony – medresy. Prace nad tym kompleksem w kształcie litery U dobiegły końca w 1620 roku i jest całkiem prawdopodobne, że ten układ zainspirował twórców planu najsłynniejszego założenia z tego okresu – Registanu w Samarkandzie.

Na Registanie, czyli samarkandzkim rynku miejskim, znajdowała się medresa zespolona z chanegauhem, zbudowana w latach 1417–1420 przez Ulugbega z dynastii Timurydów (zob. rozdz. IV). W XV wieku wokół placu powstały inne, pomniejsze budowle, a w pierwszym dziesięcioleciu XVI wieku zdobywca Transoksanii, założyciel linii Szejbanidów, Mohammad Szejbani (panował 1501–1510), wzmocnił medresy od strony wschodniej. Posłużyła ona dodatkowo jako miejsce pochówku dla samego władcy oraz dla trzydziestu trzech członków jego dynastii i miała potężną kamienną platformę (wysokości 2 m) na ich cenotafy.

Do innych przybytków z XVI wieku w tej okolicy zaliczają się meczet gromadzący oraz medresa położona dalej na południe od medresy Ulugbega, ufundowana około 1528 roku przez ważnego wojskowego Alikaha Kukaltasza. Z tych wszystkich XV–XVI-wiecznych budowli do naszych czasów dotrwała tylko jedna – medresa Ulugbega (57–58), która posłużyła zresztą za kluczowy element rozwoju Registanu w XVII wieku.

Prace na Registanie [260] wznowił około 1618 roku urzędnik wojskowy Jalangtusz Bi Alczin, pełniący funkcję namiestnika Samarkandy – centralnego punktu ziem feudalnych jego rodu. Nakazał on wyburzyć chanegal Ulugbega, aby zyskać miejsce na kolejną medresę zwaną Szirdar (z Iwami), od sylwetek lwów, których budowę ukończono w 1635 roku. W założeniu miała ona stanowić pendant do Ulugbegowej uczelni, prezentując taką samą strukturę formalną jak timurydzki prototyp – wielki iwan flankowany zewnętrznymi kopułami osadzonymi na wysokich tamburach oraz minaretami w narożach.

Wewnątrz znajduje się dziedziniec obwiedziony dwiema kondygnacjami cel. Uderzającym elementem szkoły jest jej dekoracja. Dekoracje fasady zewnętrznej, jak i tej od strony dziedzińca, stanowią płytki okładzinowe, zaś ściany pomieszczeń pokryte są polichromowanymi motywami roślinnymi. W narożach nad iwanem widoczna jest kompozycja ceramiczna z wyobrażeniem lwów ścigających się, zza których grzbietów wyłaniają się słońca o ludzkich twarzach. Chodzi tu o symbole astrologiczne, przypominające wizerunki na portalu Isfahanu bazaru [12321]. Kompozycja wykonana jest w pełnej harmonii, z dominującą żółcią. Choć widziana z pewnej odległości wygląda kunsztownie, z bliska rysunek jest mniej staranny niż na zabytkach z XV wieku.

Incia, największa budowla na Registanie, to medresa zwana Talan (Złocenie), wzniesiona w latach 1646–1660. Ma ona fasadę z siedmioma iwānami, z wejściem obramionym łukami w narożnikach. Architekci zrezygnowali z przechodnich kopuł pomieszczeń do nauczania i modłów, jakie występowały w obu pozostałych uczelniach na Registanie. Od strony zachodniej w skład omawianego zabytku wchodził meczet gromadzący. Główna sala tej świątyni była kryta brązowaną kopułą, wspartą na wysokim tamburze, a po jej bokach rozciągały się zaplecza na planie prostokąta, podzielone hipostylem na filary i przekryte płaskimi kopułami. Ich ściany zdobi marmurowa lamperia, powyżej której naniesiono polichromowany stiuk.

Mimo braku ścisłego, odgórnego planu, Registan nie jest chaotycznym zespołem budowli – poszczególne obiekty powstawały tam stopniowo, lecz dzięki harmonii proporcji, majestatowi brył i żywym barwom kompozycji z płytek okładzinowych sprawiają wrażenie jednej, harmonijnej całości. Na tej podstawie można sobie wyrobić pojęcie o skali przedsięwzięć architektonicznych realizowanych w Transoksanii w XVII wieku. Formy te powielano wielokrotnie, przy czym większą wagę przywiązywano do realizacji dużych, kunsztownie dekorowanych zespołów urbanistycznych niż do pojedynczych elementów.

W kolejnych dekadach XVII wieku chanat Dranidów chylił się coraz bardziej ku upadkowi. W 1642 roku, po śmierci starszego brata Nazra Mohammada, sam objął on władzę (1642–1645) i udało mu się na krótko ponownie zjednoczyć kraj. Jednak po jego śmierci, wskutek wojny domowej oraz zajęcia części ziem przez Wielkich Mogołów, w 1651 roku doszło do ponownego podziału terytorialnego. Ponownie dwoma chanatami rządzili dwaj bracia, choć ich relacje dalekie były od braterskiej zgody. Z Buchary władzę sprawował najstarszy syn Nazra Mohammada, Abdul Aziz, natomiast z Balchu panowanie objął piąty syn zmarłego, Sobhankuli.

Abdul Aziz, pełniący funkcję naczelnego chana w latach 1651–1681, uchodził za człowieka wykształconego, z zamiłowaniem czytającego poezję religijną. Autorzy źródeł podkreślają jego głębokie przywiązanie do nauki muzułmańskiej, co przejawiało się również w jego patronacie architektonicznym w Bucharze. W XVII wieku, oprócz zachowanej medresy na Registanie, wybudował on w innym punkcie miasta dużą medresę (45 m długości), ukończoną w 1651 roku. Tworzyła ona założenie architektoniczne – szkołę koraniczną – inspirowaną medresą Mir Arab, choć jej proporcje zostały nieco zmienione i zniekształcone. Mimo to miała mniejszą skalę i niektóre elementy odbiegały od pierwowzoru.

Do jej ozdób architekci zastosowali rozwiązania o dużej różnorodności. Kopuły i komory pokryto sztukateriami mukarnasowymi, tworzącymi finezyjne kombinacje. Nowy rodzaj mukarnasu przypominał półrozwinięty wachlarz, dzięki naprzemiennemu układowi rozet gwiaździstych z promieniście rozchodzącymi się kształtami, które przypominały muszle. Wnętrza pokrywały malowidła ścienne przedstawiające kompozycje kwiatowe, a płaszczyzny ścian wyłożono płytkami abrdżami z dominacją jaskrawej zieleni. Niestety, szkliwo nie było najwyższej jakości.

Kromna gama barw oraz wyblakłe kolory wymownie odzwierciedlają malejącą potęgę chanatu Dranidów, którego terytorium i znaczenie polityczne znacznie zmniejszyły się za rządów Abdula.

Jego miejsce zajął brat Sobhankuli (panował w latach 1681–1702), który ponownie zjednoczył kraj. Na stolicę obrał Bucharę, pozwalając jednak, by Balch pozostał siedzibą spodziewanego chanatu, starając się jednocześnie kontrolować sposób zarządzania tym terenem. Pozostawił po sobie imponującą spuściznę kulturową — zamówił historię świata, którą w 1697 roku spisał Mohammad Amin ben Mirza Mohammad Zaman, zatytułowaną „Mohit ar-Rich” (Opoka dziejów), podając w niej między innymi nazwiska niektórych samych artystów (zob. poniżej).

Ponadto naprzeciw grobu Abu Nasra Parsy w Balchu wybudował medresę, tak że monumentalne portale i piształy znalazły się na jednej linii. Sobhankuli uczynił pokaźną darowiznę na rzecz medresy przy rzekomo grobowcu Alego Ibn Abi Taliba w Mazar-e Szarif, położonym około 15 km na wschód od Balchu.

Mimo wysiłków Sobhankuliego, uzbeccy emirowie stwarzali coraz większe trudności, tak że na przełomie XVIII wieku chanat Arja Czentralna doświadczył poważnego kryzysu polityczno-gospodarczego. Chanowie tracili wpływy na rzecz coraz silniejszych państw ościennych.

Rzemiosło artystyczne za czasów Szejbanidów i Dranidów

Drugą, obok architektury, formą sztuki, której najbardziej patronowali Szejbanidzi i Dranidzi w Arji Centralnej, były rękopisy ilustrowane. Opieka nad tworzeniem luksusowych

manuskryptów stała się jednym z ważniejszych aspektów mecenatu artystycznego za Timurydów oraz ich następców. Władcy kultywowali tę tradycję. Podczas najazdów na Herat i Chorasan brano do niewoli wielu kaligrafów i miniaturzystów, po czym przywożono ich do pracowni w Bucharze, Samarkandzie i Taszkencie.

Mimo tych zabiegów zarówno jakość, jak i liczba powstających manuskryptów stała na znacznie niższym poziomie niż w latach świetności w XV wieku. Powstawało ich niewiele, głównie dla lokalnych potrzeb. Coraz bardziej zawężał się ich zakres tematyczny, w kompozycjach panowała schematyczność, a paleta barw stopniowo się kurczyła. Artyści często musieli finalizować prace nad nieukończonymi rękopisami zabranymi z bibliotek umurydzkich, uzupełniając je miniaturami wzorowanymi na timurydzkich prototypach. Wskutek takiej praktyki aktualizowania starszych wzorów oraz ograniczonej liczby motywów trudno wypracować sensowną chronologię stylistyczną.

O tym, że Szejbanidzi zaciągnęli artystyczny dług wobec swoich timurydzkich poprzedników, świadczą wyraźnie pierwsze ilustrowane rękopisy z początku XVI wieku, które zawierają miniatury w stylu Timurydów. Na przykład na siedmiu miniaturach z „Fathname" (Księgi zwycięstw) Mohammada Szadiego sylwety ludzkie mają okrągłe twarze o mongolskich rysach, które równie dobrze mogłyby pochodzić z połowy XV wieku. Jednak treść dzieła jednoznacznie dyskwalifikuje taką chronologię, gdyż jest to kronika osiągnięć założyciela dynastii szejbanidzkiej, Mohammada Szejbaniego.

Manuskrypty ilustrowane w tym stylu, pochodzące z Samarkandy i Taszkentu, stanowią prowincjonalny nurt, który utrzymywał się do około 1523 roku, a następnie stopniowo zanikał po śmierci swojego głównego patrona, Abd al-Muzaffara Sobrana Mohammada Babadora, zwanego Keldim Muhammadem.

Bardziej wyrafinowany styl malarski rozwinął się w Bucharze, dokąd Obajdallah przywiózł nie tylko rękopisy zdobyte podczas zwycięskich najazdów na Herat w latach 1512–1565, lecz także czołowych kaligrafów i miniaturzystów. Owi wybitni kronikarze, jak Wasefi Mirza Hajdar Duglat, chwalili rozkwit rzemiosła artystycznego pod jego światłym patronatem. Pierwszą księgą, którą można przypisać jego mecenatowi w Bucharze, jest rękopis zatytułowany *Afehr i Mosztarı*, skopiowany przez Ebrahima Chalila w 1523 roku.

Jest to poemat mistyczny w formie rymowanych dwuwierszy (perski marszawi) autorstwa Mohammada Asara z Tabrizu, powstały w 1377 roku. Wybrane do zilustrowania tematy – scena nocy z sierpem księżyca i gwiaździstym niebem, scena w medresie, biesiada oraz polowanie – są typowymi motywami stylu związanego ze szkołą Behzada, który rozwijał się w Heracie w ostatnich dekadach XV wieku. Miniaturzyści zachowali charakterystyczne zaokrąglone postaci, frontalne przedstawienia budowli oraz podział kompozycji na wertykalne płaszczyzny – cechy wyróżniające tę manierę artystyczną. Paleta barw natomiast uległa ograniczeniu, zastępując klarowne, klejnotowo wieloodcieniowe tony, typowe dla stylu behzadowskiego, wąskimi wachlarzami kolorów.

Miniatura ta, znajdująca się w British Library (sygn. [264]), przedstawia scenę polowania na lwa w stylu weneckim, co wskazuje na wpływy artystyczne z Zachodu. Postaci namalowano tak, by stworzyć wrażenie przestrzeni i oddalenia między planami obrazu, co świadczy o zaawansowanej technice perspektywy.

Popularność tego stylu retardaitywnego, wzorowanego na dziełach Behzada, utrzymała się w Bucharze do połowy XVI wieku, co świadczy o przywiązaniu Szejbanidów do tradycji timurydzkich. Jako kolejny przykład można przytoczyć rękopis „*Gulistanu*" Sa'diego z 400/1500 roku, przepisanego w Heracie przez słynnego timurydzkiego kaligrafa i miniaturzystę Soltana Alego Makhadiego. Choć tekst dedykowany był patronowi z dynastii Timurydów, Abdul Azizowi Szejbanidzie, malowidła wykazują styl bardziej uproszczony i skromniejszą paletę barw niż wcześniejsze dzieła herackie, wskazując na ewolucję i redukcję bogactwa malarskiego.

W latach 30. XVI wieku do pracowni bucharskich zawitał nowy styl, prawdopodobnie za sprawą kolejnych artystów sprowadzonych przez Obaidollaha po zdobyciu Heratu w 1529 roku. Wśród nich był m.in. kaligraf Mir Ali oraz wybitni uczniowie Behzada, jak miniaturzysta Szejch Zade. Wpływy tej nowej grupy emigrantów widoczne są w rękopisie *Haft Manzar* („Siedem Oblicz"), ukończonym w styczniu 1538 roku w Bucharze. Jest to romantyczny poemat perski Hateta (zm. 1521), oparty na wcześniejszym dziele Nezamiego „Haft Velek" („Siedem portretów piękności"). Przepisał go słynny mistrz kaligrafii Mir Ali, który rozpoczął karierę jako protegowany timurydzkiego księcia Hosejna Bajkary, a następnie działał w Heracie, zanim osiedlił się w Bucharze, gdzie pozostał do końca życia. Jego dorobek kaligraficzny stał się wzorem pisma nastalik i zdobył szerokie uznanie, zwłaszcza wśród późniejszych cesarzy mogolskich, którzy włączali jego prace do wybitnych albumów dworskich.

Egzemplarz *Haft Manzar* zawiera cztery całostronicowe miniatury, a na dwustronicowym frontyspisie wymienieni są chan Abdul Aziz oraz malarz Szejch Zade. Miniatura „Bahram Gur i księżniczka w Czarnym Palonie" przedstawia płaski wycinek budowli z wyrafinowanym wystrojem architektonicznym, szczególnie w partii kompozycji z płytek okładzinowych. Identyczny styl charakteryzuje się

Rozbudowany sztafaż architektoniczny można znaleźć na innej miniaturze przypisywanej Szejchzadowi, zawartej w kopii *Dywana Hafeza* sporządzonej dziesięć lat później dla brata safawidzkiego szacha Tahmaspa, księcia Sam-Mirzy. Twarze postaci ludzkich na miniaturach z *Haft Manzar* mają delikatnie zaokrąglone rysy oraz wyraźną, grubą linię brwi, a sylwetki żeńskie noszą na głowach białe, haftowane chusty podtrzymywane przez diademy. Paleta barw ogranicza się do niezbyt dużej liczby intensywnych kolorów: często zastosowano karmazyn i ciemny błękit, natomiast w scenach plenerowych ciemnozielony służy do oddania łąk usianych roślinnością i kwiatami na długich łodygach.

Tego nowego stylu trzymali się Mahmud, zwany „Mozahheb" („Złotnik"), oraz jego współczesny Abdollah, działający w Bucharze przynajmniej do 1575 roku. Choć w ich przypadku poziom artystyczny miniatur nie był już tak wysoki, w tym okresie wykonywano

ilustrowane kopie popularnych dzieł, takich jak *Tohfat al-Ahrar* („Dar Szlachetnego") Dżamiego. Na przykład w manuskrypcie z miniaturami dedykowanym Abdul Azizowi i opatrzonym datą 955/1547 widać, że artyści dość wiernie powtarzali proste kompozycje i cechy stylistyczne zaczerpnięte z ograniczonej liczby wzorców. Poza malowaniem miniatur w księgach rękopiśmiennych sporządzali również portrety pojedynczych lub podwójnych postaci, co było nowością, pojawiającą się pod koniec XVI wieku na safawidzkim dworze w Persji (zob. rozdział XII). I tak Mahmud wykonał...

Wyraźnie zaznaczył się też koniec panowania i znaczenia ilustrowanych rękopisów sporządzonych dla Abdollaha-chana. Przykładem są dzieła z drugiej połowy XVII wieku, takie jak *Szakname* Ferdousiego z 1564 roku, charakteryzujące się bogatym, lecz ograniczonym kolorytem, statycznymi postaciami ludzkimi na tle prostych pejzażów oraz specyficzną manierą przedstawiania sylwetek żeńskich — głowy kobiet były zwrócone pod kątem prostym do osi ciała. Niektórzy mistrzowie wyemigrowali do Golkondy na Dekanie, gdzie kontynuowali działalność artystyczną na dworze władców z dynastii Kutb Shahi (zob. rozdział XIX). Tam, przeglądając rękopisy, choćby kopię poematu *Cherrow Szirin* Hatefiego z 1568 roku, zachowali typowe figury i stroje z ówczesnych miniatur bucharskich, jednocześnie przejmując cechy malarstwa z Golkondy, takie jak wysoki, wąski format, podział obrazów na nachodzące na siebie poziome pasy oraz szczegółową gamę barw z niemal czarnym granatem i liliowo-różowymi tonacjami.

W XVII wieku w Transoksanii nadal powstawały ilustrowane rękopisy, jednak podobnie jak w architekturze, ich jakość malała, a wykonywanie stawało się coraz bardziej rutynowe. Kolejne wyprawy zbrojne na Chorasan przynosiły nowe impulsy i motywy perskie, co można zaobserwować na przykładzie miniatur z kopii *Zafarname* (Księga zwycięstwa) Saraf ad-Dina Alego Jazdiego z 1628 roku, które powielają elementy wcześniejszego stylu, takie jak rozbudowane formacje skalne, obwiedzione drobnymi białawymi skałkami oraz obfite użycie błękitnego pigmentu. Kilku XVII-wiecznych miniaturzystów znamy z sygnowanych dzieł, np. Mohammad Morad Samarkandi (tworzył w latach 1600–1625), który namalował ilustracje do kopii *Szahname* sporządzonej w 1556 roku dla władcy Chiwy, Isz Mohammada. Jego styl charakteryzował się naiwnością i wyraźną kreską – postaci były rysowane ciężkimi czarnymi liniami na jednobarwnym tle, jednak kolory były dość blade.

Nazwiska innych miniaturzystów i kaligrafów działających w dworskiej pracowni w Bucharze w XVII wieku zostały odnotowane w *Historii świata* napisanej dla chana Sobhankuliego z rodu Dżanidów.

Inne osobistości związane z dworem, takie jak emiroowie i przedstawiciele warstwy wykształconej, także zamawiały rękopisy. Przykładem jest scena dworska [266] z kopii *Bustanu* (Sadu) Sadiego, gdzie nad bramą wejściową ciągnie się inskrypcja informująca, że księga została przepisana w 1025 roku (1616) na potrzeby księgozbioru Hedajata ben Mira Moina ad-Dina, syna chodży Abd ar-Rahima, syna chodży Sada. Patron ten należał do potężnego rodu szejchów dżujbarydzkich, duchowych przywódców bractwa nakszbandija w Bucharze. Jego pradziadek, chodża Sad, przyczynił się do rozwoju urbanistycznego miasta w drugiej połowie XV wieku, za panowania szejbanidzkiego chana Abdollaha, syna Eskandara.

Miniatury pokazują, jak konserwatywne było środowisko malarstwa miniaturowego w Azji Środkowej XVII wieku — schematyczne, formalne sylwetki, układane według kanonu i utrzymywane przez ponad sto lat. Wysokie sylwetki mężczyzn z obfitymi brodami, przechylonymi głowami, stereotypowe pary figur oraz przedstawienia parami były stałym elementem tego stylu.

Okres dominacji Wielkich Mogołów w 1640 roku oznaczał nasilenie się wpływów malarstwa indyjskiego. Rękopisy tworzone w Bucharze w połowie XVII wieku, takie jak *Okuna Neraniego* skopiowana w 1648 roku, świadczą o coraz większym uzależnieniu bucharskich miniaturzystów od wzorów zagranicznych, zwłaszcza indyjskich, zarówno w przedstawianiu pejzaży, strojów, jak i kompozycji. Charakterystyczne były zdobione kopuły o ostrych, ostrofalkowych kształtach, bogato przyozdobione kolcami i nakryciami głowy z pióropuszami, co wpłynęło na wyraźne zmiany w stylu miniaturowym XVIII wieku.

W dalszym ciągu pogarszała się jednak jakość ilustrowanych manuskryptów. Stylowa jednolitość oraz większa powtarzalność elementów stały się normą wobec końcowego stylu, który rozkwitał w XVII–XIX wieku w regionie Kamrze (zob. rozdział XIX, il. 383).

IRAN W CZASACH SAFAWIDÓW I ZANDÓW

Tak szybkie wykonanie rysunku w reakcji na konkretne zdarzenie oraz zamieszczenie jego opisu w komentarzu to zjawiska unikalne w malarstwie perskim. Można je tłumaczyć niezwykłością tematu wybranego przez Moina. W przeciwieństwie do innych miniaturzystów, którzy trzymali się zazwyczaj utartych gatunków, takich jak ilustrowanie „Szahnameh" czy poematów Nezamiego albo portretów, on chętnie ukazywał wydarzenia aktualne, bieżące. Jego dzieła przypominają fotograficzne reportaże, a zarazem zaliczają się do klasyki malarstwa perskiego. Wprawdzie dokładnie datował i opisywał szczegóły kompozycji, oddając składniki architektoniczne i detale, jednak w swoich komentarzach podawał także fragmenty życia codziennego w ówczesnym Isfahanie. Takie podejście było rzadkością u artystów tamtych czasów.

Zejście do szczegółów jest widoczne również w dacie i miejscu powstania dzieła — na przykład w miniaturze powstałej w 1672 roku, kiedy wskutek przedwczesnej śmierci malarz przebywał w swoim mieszkaniu. Fakt, że tworzył coraz częściej w domu, potwierdza zmieniający się charakter warsztatu XVII-wiecznych malarzy z pracowni perskich, które działały pod patronatem mecenasa.

Jednym z najbardziej znanych dzieł Moina jest portret mistrza Abdol Abbasiego (225), ukończony 24 grudnia 1673 roku. Na miniaturze malarz siedzi w otoczeniu swoich przyborów i spogląda przez okno w europejskim stroju, który miał na sobie wtedy. Moina

wykonał tę miniaturę w krótkim czasie, podobnie jak rysunek tygrysa. Kompozycja jest ukazana na białym tle, a przestrzeń zdaje się spływać w dół, co mogło być inspirowane wcześniejszym portretem ukończonym w 1615 roku — także przedstawiającym postać Rezy Deielo. Istnieją dwie niemal identyczne wersje tego portretu, co wskazuje, że choć na pierwszy rzut oka wydawało się to dziełem spontanicznym, w rzeczywistości było efektownym procesem, nie nagłym porywem natchnienia.

Jako jedno z rzadkich przedstawień perskiego artysty przy pracy, dzieło to wpisuje się w tradycję malarstwa sztuki muzułmańskiej, choć nie typowo perskiej. Moin ukazał Rezę podczas pracy nad podobizną mężczyzny w europejskim stroju — takie przedstawienia nie były częste, choć sam mistrz miał w swoim dorobku także portrety w podobnych szatach. Pozostaje otwartą kwestią, czy znajomość europejskiej mody rozciągała się na malarzy perskich oraz czy bliski związek jego dzieł z aktualnymi wydarzeniami i nietypowa tematyka były raczej interpretacjami perskimi, czy też oznakami wpływów europejskich.

Europejskie elementy są wyraźniej widoczne w dorobku współczesnego Moina — Mohammada Zamana (aktywny twórczo w latach 1619–1704). Przedstawiał on postaci w europejskich szatach, a nawet sceny biblijne, oparte na flamandzkich i włoskich wzorach, które w czasach safawidzkich krążyły licznie po Persji. Wprowadzał do swoich prac takie elementy jak efekty świetlne, sceny nocne oraz cienie.

Jego prace były tak cenione, że władca zwrócił się do niego z prośbą o wykonanie jednej z najświetniejszych iluminacji rękopisu „Shahnameh" Nezamiego, przygotowanego wcześniej dla Tabescala i iluminowanego przez najlepszych miniaturzystów. Mohammad Zaman dodał cztery własne miniatury, w tym scenę z poematu Nezamiego „Haft Paykar" („Siedem portretów" lub „Siedem piękności"). Miniatura przedstawia moment kulminacyjny opowieści — Fetnę stojącą przed obliczem szacha Bahrama Gura (226). Władca zabrał Fetnę na polowanie, by zaimponować jej swoimi umiejętnościami, jednak ona wyszydziła jego popisy, zauważając, że bycie dobrym w polowaniu wymaga ćwiczeń, na które on nie poświęcił wiele czasu. Wściekły szach rozkazał ją stracić, ale dziewczyna zdołała uciec, by po dwóch latach powrócić z wołem na ramionach. W odpowiedzi na pytanie, jak to zrobiła, odparła, że nosiła go codziennie od młodości, a wraz z ciężarem wołu nabierała siły — „Ćwiczenie czyni mistrza".

Kompozycja Mohammada Zamana, inspirowana modą europejską, różni się od tradycyjnych perskich miniatur m.in. wprowadzeniem perspektywy linearnej z punktem zbieżności, co służy wywołaniu wrażenia głębi i skierowaniu wzroku na postać władcy. Inne zapożyczenia z tradycji europejskiej to umieszczenie detali architektonicznych w dolnych narożnikach oraz efektowne ukazanie sylwetki Fetne i wołu od tyłu. Malarz użył tych elementów jako repoussoir (środek kompozycyjny odrzucający tradycję), co jest rzadko spotykane w perskim malarstwie od czasów „Wielkiej Mongolskiej Księgi Królewskiej" [35]. Inne efekty trójwymiarowości to cienie sugerujące głębię nisz oraz subtelne cieniowanie.

Rozwój artystyczny w ceramice i malarstwie okresu safawidzkiego

Styl europejski oraz indyjski niekiedy wprowadzały pewne nowe wątki do sztuki perskiej, ale to tradycyjna perska estetyka dominowała w malarstwie miniaturowym, zarówno w formie, jak i w tematyce. Choć w rysunku można dostrzec sporadyczne wpływy zewnętrzne, styl i ornamentyka splatają się ze sobą w niepowtarzalnej formie, będącej wyrazem lokalnej tradycji. Artyści, nawet eksperymentujący z nowymi kierunkami, jak Moin Musawwir w drugiej połowie XVII wieku, pozostawali zakorzenieni w rodzimym kanonie.

W okresie tym powstawały również liczne prace, które odznaczały się wpływami obcymi, zwłaszcza z Indii oraz Europy – wpływy te docierały do Persji przez Indie, jak sugerują zachowane przekazy. Wiadomo, że niektórzy artyści safawidzcy, tacy jak Sejjed Abbas, inspirowali się malarstwem indyjskim.

Najbardziej popularnym typem safawidzkiej ceramiki były bez wątpienia wyroby błękitno-białe, malowane kobaltem na białym tle. Świadczy to o silnej fascynacji porcelaną chińską tego typu, która przez wiele wieków cieszyła się ogromnym uznaniem w świecie muzułmańskim. Te wyroby są trudne do jednoznacznego datowania i lokalizacji, chociaż wiele z nich wiąże się z Maszadem, który pod koniec XV wieku był ważnym ośrodkiem ceramicznym.

Na szczególną uwagę zasługuje jednak grupa wyrobów pokrywanych tzw. lustrem, gdyż w drugiej połowie XVI wieku nastąpiło w pewnym stopniu odrodzenie tej techniki. Choć nie były one tak powszechne jak naczynia błękitno-białe, wytwarzano wiele form, takich jak butle, dzbanki, dzbany, baniaste butle do fajek wodnych (kaljan), spluwaczki, misy, talerze, półmiski, puchary czy czarki. Większość z nich ma niewielkie rozmiary – butle zazwyczaj nie przekraczają 28 cm wysokości, a półmiski 22 cm średnicy.

Białe czerepy z masy kwarcowej powlekano angobą zawierającą sproszkowane szkło, na której malowano dekoracje kobaltem (rzadziej turkusem miedziowym lub żółcieniem antymonowym), a następnie całość pokrywano przezroczystym szkliwem. Farba lustrowa dawała barwę brązową, przyjmującą różne odcienie.

W przeciwieństwie do wyrobów błękitno-białych, których formy i zdobienia czerpano często z repertuaru chińskiego, naczynia dekorowane techniką lustrową nawiązywały do lokalnych wzorców – obejmowały m.in. wijące się motywy roślinne, kwiaty, liście oraz dwu- i trójramienne rozety. Wydaje się, że pochodziły one z jednej manufaktury lub przynajmniej z warsztatów blisko ze sobą współpracujących – znamy bowiem sygnaturę jedynie jednego garncarza, Hatema.

Dzban [227] z małym dziobkiem oraz trzema uchwytami wokół kołnierza i szyi to tylko jedno z kilku naczyń o identycznym kształcie. Ta przysadzistość i zwarta forma są typowe dla wielu naczyń lustrowanych z tego okresu, choć inne formy, jak butle, zwykle są wysmuklone i łagodnie profilowane.

Wraz z pierwszym najazdem afgańskim w 1732 roku rozpoczął się ostateczny upadek, i tak już podupadającej wcześniej, potęgi Safawidów. Czyny budzące grozę, popełnione przez

agresorów, a także chaos, który nastał w ich następstwie, nie sprzyjały rozwojowi ani mecenatowi nad rzemiosłami artystycznymi. Dopiero za panowania Karima-chana Zanda (1750–1779), który sprawował władzę w stosunkowo spokojnym i pomyślnym gospodarczo okresie jako *wakil* (namiestnik szacha Esmaila III) z siedzibą w Szirazie, Persja znów zaznała pomyślności w różnych dziedzinach sztuki.

Karim-chan był godnym uwagi mecenasem architektury, a na ścianach wzniesionych przez niego pałaców zawieszano duże obrazy olejne, jak choćby ten przedstawiający jego dwór [228]. Najbardziej znaczącym malarzem tej epoki był Sadek, czynny twórczo przez bardzo długi czas – przez drugą połowę XVII wieku. Sięgał zarówno po duże formy, takie jak malarstwo sztalugowe, jak i po formy małe – miniatury książkowe oraz malarstwo miniaturowe na przedmiotach użytkowych, pokrywanych laką sandałową. W każdej z tych dziedzin artysta łączył wpływy europejskie, widoczne w sposobie oddania modelunku, draperii, cieniowania i perspektywy, z perską tradycją drobiazgowego zdobienia i bogatej gamy barw.

Architektura w Persji za panowania Safawidów i Zandów

Architektura czasów dynastii Safawidów zachwycała rozmachem, harmonią oraz wyrafinowaniem. Była niczym delikatna mozaika, mieniąca się w słońcu okładziną z kolorowych płytek ceramicznych. Ostrołukowe kopuły i smukłe minarety stały się jednymi z najbardziej rozpoznawalnych cech architektury perskiej.

W dużej mierze o ich rozpoznawalności zdecydowała wyjątkowa atrakcyjność kompleksów budowli, które możemy podziwiać w Isfahanie – niegdysiejszej stolicy Seldżuków, a za panowania Safawidów także centrum ich trzeciego, złotego okresu. W znacznej mierze rozkwit tej architektury był efektem nowatorskich jak na ówczesne czasy koncepcji urbanistycznych, w których proste kompozycje osiągano za pomocą takich środków jak powtarzalność i symetria.

Nie chodziło tu o innowacje stricte konstrukcyjne czy formalne – architekci musieli bowiem często działać szybko i efektywnie. Wiele dekoracji, składających się z misternych płytek ceramicznych, pokrywało struktury o dość prostej budowie. Największym atutem tej architektury była jednak umiejętność harmonijnego zespolenia funkcjonalnych przestrzeni o rozmaitym przeznaczeniu – od handlowych, przez religijne, po polityczne – w jeden spójny organizm miejski.

Tak jak miniaturzyści inspirowali się historią i poezją, tak ówcześni architekci przetwarzali i rozwijali dziedzictwo rodzimego rzemiosła – zarówno tradycji dynastii z Chorasanu, jak i wzorców z rejonu Isfahanu i okolic.

Z pierwszego stulecia panowania Safawidów zachowało się niewiele przykładów architektury, ale przetrwało wiele wybitnych dzieł sztuki rzemieślniczej, stanowiących dowód mecenatu tej dynastii (zob. rozdz. XII). Niestety, niemal nie zachowały się żadne kompletne budowle z XVI wieku. Dzieła pisane oraz fragmenty konstrukcji świadczą jednak o tym, że w całym kraju budowano i odnawiano meczety, mauzolea i sanktuaria. Z inskrypcji na ponad czterdziestu z nich wynika, że intensywne prace prowadzone były za długiego panowania szacha Tahmaspa (1524–1576).

Władca ten prawdopodobnie skoncentrował swoją uwagę na Kazwinie, który w 1555 roku obrał za stolicę. Jednak z jego czasów przetrwały jedynie odbudowany pawilon i elementy fortyfikacji – pozostałe budowle ulegały częstym zniszczeniom wskutek trzęsień ziemi. W licznych kronikach natrafiamy na opisy pałacowych polichromii, przedstawiających sceny z klasycznej literatury perskiej. Mury pałacu w Nainie zdobiły malowidła typowe dla miniaturowego malarstwa z epoki: epizody z poezji, sceny królewskie, gra w polo, biesiady, polowania, a także chińskie motywy dekoracyjne – smoki, feniksy czy kaczki w locie.

Dopiero za panowania szacha Abbasa I (1588–1629), który w latach 90. XVI wieku przeniósł stolicę z Kazwinu do Isfahanu, architektura Safawidów rozwinęła się w pełni, osiągając swoją szczytową formę.

Pod koniec XVI wieku doktryna Safawidów zaczęła się chwiać. Po śmierci szacha Tahmaspa zarówno w samej Persji, jak i na jej granicach zaczęto kwestionować prawo dynastii do tronu oraz jej rolę jako strażnika szyickiego porządku religijnego. Podwaliny państwa osłabły w wyniku sporów sukcesyjnych toczonych przez członków rodziny królewskiej.

Z teologicznego punktu widzenia legitymizacja dynastii Safawidów opierała się na dwóch filarach: niepodważalnym autorytecie szyizmu dwunastkowego oraz powszechnym uznaniu Safawidów za jego strażników. Tymczasem już w latach 30. XVI wieku ich sunniccy rywale, Osmanowie, odebrali im najważniejsze mauzolea szyickie w Nadżafie i Karbali, a w 1598 roku również sunniccy Szejbanidzi zdobyli Meszhed w Chorasanie, przejmując kontrolę nad grobowcem imama Rezy. Co prawda Safawidzi odzyskali to miasto dziesięć lat później, lecz plama na ich honorze pozostała. W odpowiedzi szach Abbas Wielki odbył w latach 1601–1602 pokutną pielgrzymkę do tego świętego dla szyitów miejsca, po czym hojnie obdarował jego opiekunów.

Przeniesienie stolicy z niespokojnych regionów przygranicznych do centrum kraju było kluczowym elementem świadomie realizowanej polityki mającej na celu wzmocnienie religijno-politycznej władzy Safawidów, rozwój siły gospodarczej państwa i uczynienie z Persji potęgi o znaczeniu globalnym – zarówno ekonomicznym, jak i dyplomatycznym.

Najistotniejszym elementem planu przebudowy nowej stolicy, zrealizowanym przez szacha Abbasa I, było przesunięcie centrum handlowego, religijnego i politycznego na południowy zachód – ku rzece Zajande. Dwukilometrowy pas bazaru łączył stary mejdan przy meczecie seldżuckim z nowym placem zwanym Naksz-e Dżahan („Obraz Świata”). Projekt jego budowy powstał między 1590 a 1595 rokiem, z myślą o organizacji ceremonii królewskich i

zawodów sportowych. Plac ma kształt długiego prostokąta o wymiarach 512 × 159 m i powierzchni 8 hektarów – znacznie większej niż jakikolwiek europejski plac tej epoki.

W drugim etapie prac, zakończonym w 1602 roku, plac przystosowano do funkcji komercyjnych – wokół jego obwodu wzniesiono dwie kondygnacje sklepów, które wynajmowano po niskiej cenie, by przyciągnąć kupców z dawnego centrum miasta. Rytmiczny układ fasad i ceramicznych okładzin przerywały cztery monumentalne wejścia, prowadzące do kluczowych obiektów architektonicznych. Od strony południowej wznosił się meczet Szacha Abbasa (wcześniej zwany Meczetem Królewskim), mający zastąpić dawny meczet piątkowy. Po stronie wschodniej znajdował się elegancki meczet Szeicha Lutfollaha, przeznaczony dla rodziny królewskiej. Od zachodu – wejście do kompleksu pałacowego zwanego Ali Kapu („Wielka Brama”), za którym rozciągały się ogrody i pawilony. Od północy zaś rozpościerał się bazar łączący nowy plac z dawną częścią miasta.

Wzdłuż eleganckiej alei Czahar Bagh („Cztery Ogrody”) wznosiły się pałace i pawilony, które zachęcały do spacerów i rekreacji. Pośrodku kanału z wodą biegła promenada udekorowana fontannami i kaskadami, otoczona rabatami z kwiatami. Całość tworzyła monumentalną realizację kompozycji ogrodu w formie typowego perskiego kobierca – tyle że przeniesioną w wymiarze urbanistycznym.

Południowy kraniec alei Czahar Bagh prowadził do Mostu Trzydziestu Trzech Łuków (Si-o-se Pol), ukończonego w 1602 roku przez ulubieńca szacha Abbasa, Allahwerdiego-chana. Most liczy około 300 metrów długości i składa się z licznych przęseł; jego środek przeznaczono dla karawan, a po bokach znajdowały się nieco wyżej położone chodniki. W bocznych pawilonach, wysuniętych z głównej konstrukcji, można było odpocząć i podziwiać malownicze widoki rzeki. Do XIX wieku ich wnętrza pokrywały polichromie przedstawiające sceny biesiadne, które wywoływały zachwyt europejskich podróżników. Podobnie jak w przypadku alei Czahar Bagh, założenie architektoniczne mostu łączyło funkcje estetyczne z praktycznymi – Si-o-se Pol prowadził bowiem do Nowej Dżulfy, czyli handlowej dzielnicy zamieszkanej przez Ormian przesiedlonych z terenów przygranicznych.

W okolicy znajdowały się również ogrody szacha, takie jak Hezar Dastan („Tysiąc Głosów”), Bag-e Abbasabad („Ogród Osady Abbasa”) oraz te położone przy wzgórzu Takht-e Rustam („Tron Rustama”).

Plac Naksz-e Dżahan to wczesny przykład wielofunkcyjnego rozplanowania przestrzennego. Spośród licznych atrakcji nowej stolicy to właśnie on robił największe wrażenie na podróżnikach, którzy zgodnie zachwycali się jego rozmiarami i architektoniczną harmonią. Opisywali go jako imponujący, tętniący życiem mejdan, otoczony bazarami i stanowiący znakomite tło dla widowisk oraz pełnych przepychu ceremonii dworskich uświetnianych obecnością szacha.

Kamienny kanał wykopany w niewielkiej odległości od arkad okalających plac oddzielał strefę pieszą od przestrzeni centralnej, która pierwotnie nie była brukowana – wysypano ją żwirem. W tylnej części arkad, w krytych korytarzach, mieściły się sklepy z magazynami. Na

rozległym placu rozstawiali swoje kramy kupcy, rzemieślnicy, balwierze i sztukmistrze, ale teren wykorzystywano też do parad wojskowych, ćwiczeń straży przybocznej szacha, zawodów łuczniczych, rozgrywek polo i innych uroczystości. Nocą plac rozświetlało 50 tysięcy glinianych lamp rozwieszonych pomiędzy słupkami przed arkadami.

Majestatyczny ejwan bazaru [232] flankowały dwukondygnacyjne galeryjki. Jego pisztak pokrywa ceramiczna mozaika z artystycznymi przedstawieniami Strzelca – znaku zodiaku – oraz bogatymi motywami roślinnymi. Wnętrza ejwanu zdobiły także freski ukazujące zwycięstwo szacha Abbasa I nad Uzbekami. W jednej z galerii znajdował się pawilon muzyczny *nakkar-chane*, w którym codziennie grała orkiestra dworska. Dla europejskich uszu muzyka ta bywała niemal kakofoniczna, ale miała duże znaczenie ceremonialne.

Główne wejście prowadziło do dwukondygnacyjnego bazaru szacha, zwanego *Kejsarije*, w którym handlowano drogocennymi tkaninami. Po wschodniej stronie znajdowała się medresa królewska, a po zachodniej największy karawanseraj w stolicy – mógł pomieścić 140 osób. Pomieszczenia na parterze przeznaczone były dla kupców z prowincji, a piętro mieściło pracownie jubilerów, złotników i rytowników. Rozciągająca się na północ i wschód siatka korytarzy, krzyżujących się w kopułowych pomieszczeniach, prowadziła do kolejnych karawanserajów oraz do łaźni i meczetu Szejcha Lotfallaha [234, 235].

Ta świątynia, choć niewielka, wyróżnia się wyrafinowaną formą i unikatowym charakterem na tle innych budowli sakralnych okresu Safawidów. Składa się z pojedynczej, krytej kopułą sali o boku 19 m, otoczonej pomieszczeniami gospodarczymi, opartych na niższej kondygnacji tej samej wielkości. Jej strop wspierają cztery ośmioboczne filary ze sklepieniami krzyżowymi. Meczet nie posiada typowych elementów, takich jak dziedziniec, krużganki, minarety czy wewnętrzne ejwany, i formalnie przypomina raczej tradycyjne, wielokopułowe perskie mauzolea.

Kopuła o łagodnym ostrołukowym profilu pokryta jest z zewnątrz rzadko spotykaną arabeskową dekoracją na żółtobrunatnym tle. Jej zwornik, zwieńczony iglicą, jest przesunięty o około 6,5 metra w prawo względem osi wyznaczonej przez wejście. Podobnie jak w przypadku Meczetu Szacha, jego ejwan zbudowano zgodnie z osiami placu, jednak wnętrze zorientowano tak, by ściana *kibla* zwracała się w stronę Mekki.

Aby dostać się do sali modlitw, należy przejść przez bogato zdobiony ceramicznymi okładzinami ejwan, a następnie ciemnym korytarzem wzdłuż dwóch boków budowli – dopiero wtedy otwiera się widok na wnętrze świątyni.

Wchodzi się do sali przez drzwi po przeciwnej stronie mihrabu. Kiedy człowiek znajdzie się już w środku tego obszernego, rozświetlonego oknami pomieszczenia [233], oniemieje z zachwytu — jest to chyba najlepiej zbalansowane wnętrze w całym perskim dorobku architektonicznym, jeśli chodzi o proporcje, symetrię i kompozycję dekoracyjną.

Kopuła, będąca jednym z nielicznych przykładów pojedynczej czaszy w architekturze safawidzkiej, udekorowana jest u szczytu medalionem typu *szamsa*, od którego promieniście

rozchodzą się ostrołukowe medaliony, zwiększające się w miarę oddalania od centrum. Pokrywają je roślinne motywy, wyraźnie odcinające się kolorystycznie od monochromatycznego tła. Dekoracja tamburu składa się z szesnastu ostrołukowych archiwolt, z których co druga stanowi otwór okienny wypełniony podwójną ceramiczną kratą o arabeskowych wzorach.

Ciężar tamburu spoczywa na ośmiu pendentywach wspartych na czterech wielkich trompach, przełamanych pionowo łukiem wychodzącym z narożnika ścian. Ściany czworobocznego wnętrza rozczłonkowane są płytkimi blendami sięgającymi posadzki, obwiedzionymi jasnobłękitnym, spiralnie modelowanym wałkiem o kształcie ostrołuku. Na jego obrzeżach umieszczono piękne fryzy inskrypcyjne z białym pismem na granatowym tle.

Struktura wnętrza ukazuje poziomo trójdzielny układ złożony z podstawy na planie kwadratu, ośmiobocznego tamburu i kopuły. Choć prosta, przez wieki służyła za normę w perskiej architekturze. Jednak sposób zespolenia dwóch niższych warstw – kwadratowego pomieszczenia i tamburu – tworzy niezwykłe wrażenie przestronności i harmonii. Prawdopodobnie inspiracją dla tego rozwiązania były lokalne wzorce — jedyny analogiczny przypadek w architekturze perskiej to system konstrukcyjny północnej kopuły isfahańskiego meczetu seldżuckiego, zbudowanej w 1088 roku. Wygląda na to, że potencjał tych wcześniejszych konstrukcji pozostawał przez stulecia niedoceniony, aż do czasu, gdy Isfahan znów stał się stolicą i głównym ośrodkiem tradycji budowlanej.

Wnętrze ścian meczetu pokrywa siatka *harw*. Górne partie ścian zdobią okładziny z płytek malowanych wzorami zaczerpniętymi z ornamentyki kobiercowej. Gładkie powierzchnie tych płytek różnią się od mozaiki wykonanej z przycinanych kawałków glazurowanej ceramiki, której nieregularna struktura rozprasza światło.

Z inskrypcji dowiadujemy się o poszczególnych etapach budowy meczetu oraz o osobach w nią zaangażowanych. Główna inskrypcja fundacyjna umieszczona na portalu zawiera datę rozpoczęcia prac — rok 1012 hidżry księżycowej (1603) — oraz imię kaligrafa Alego Rezy al-Abbasiego, który później współtworzył Meczet Szacha. Z drugiej inskrypcji, umieszczonej u nasady kopuły, poznajemy datę wykonania dekoracji — 1025/1616, zaś z trzeciej, przy mihrabie, imię budowniczego Isfahanu, Mohammada Rezy, syna mistrza Hosejna, oraz datę ukończenia prac — 1028 (1618–1619).

Choć w tekstach tych budowla określona jest mianem meczetu (*masdżed*), jej faktyczna funkcja pozostaje niejasna. Często przyjmuje się, że pełniła rolę *mosalli* szacha. Zwyczajowo nazywa się ją Meczetem Szejcha Lotfollaha — od imienia wybitnego uczonego, który przybył do Isfahanu na prośbę Abbasa I. Nazwa ta jednak upowszechniła się dopiero około 1922 roku.

Radi az-Zaman Tuni sporządził plany lokalizacji i konstrukcji, Ali Akbar al-Esfahani był głównym architektem, natomiast Mohebb Ali Beg pełnił funkcję głównego wykonawcy. W ramach fundacji przekazano nieruchomości rolne i handlowe położone w mieście oraz jego okolicach. Zarówno sama budowla, jak i przynależne do niej donacje, stanowiły element

realizowanego przez Abbasa I planu przesunięcia centrum życia religijno-handlowego z dala od meczetu seldżuckiego.

Pomieszczenie westybulu usytuowano wzdłuż osi, natomiast resztę meczetu (o wymiarach 100 × 130 m) obrócono o 45 stopni względem pierwotnej siatki urbanistycznej, by prawidłowo zorientować ją względem Mekki. Układ świątyni odpowiada wprawdzie typowemu irańskiemu planowi — czyli dziedzińcowi (bok 70 m) otoczonemu arkadami, z czterema ejwanami rozmieszczonymi pośrodku każdej ze stron — jednak w kilku aspektach zasługuje na szczególną uwagę.

Po obu stronach ejwanu qibli znajduje się część modlitewna, przekryta kopułą, z mihrabem umieszczonym w ścianie południowej. Co więcej, boczne ejwany prowadzą do sal modlitewnych również przekrytych kopułami, podobnie jak w meczecie Bibi Chanum w Samarkandzie. W narożach części mihrabowej mieszczą się prostokątne, sklepione kopułami pomieszczenia przeznaczone na zimowe modlitwy. Te z kolei otwierają się na prostokątne dziedzińce z arkadami, pełniące funkcję medres.

Parę wysokich minaretów umieszczono symetrycznie — flankują zarówno portal wejściowy, jak i przejście prowadzące do mihrabu. Jednakże wezwanie muezina do modlitwy rozlegało się z *goldaste*, czyli kiosku umieszczonego nad zachodnim ejwanem. Pomieszczenie przylegające do westybulu, ośmioboczne i przykryte kopułą, prowadzi do drugiego, arkadowego dziedzińca, przy którym znajdowały się toalety.

Całość cechuje się wyjątkową symetrią, na którą budowniczowie mogli sobie pozwolić dzięki niemal nieograniczonemu terenowi budowy.

Elewacje — zarówno zewnętrzne, jak i wewnętrzne (powyżej poziomu przyziemia) — pokrywa wielobarwna ceramiczna okładzina, całkowicie odnowiona w latach 30. XX wieku i zrekonstruowana na podstawie zachowanych fragmentów. Dominującym kolorem kompozycji ceramicznych jest błękit, z wyjątkiem późniejszych dekoracji ścian kopułowych sal, w których przeważają chłodne odcienie żółto-zielone.

Zewnętrzną powierzchnię kopuły nad salą mihrabową zdobi spiralnie biegnąca beżowa arabeska na tle jasnobłękitnej glazury. Ta olbrzymia kopuła, o średnicy 25 m, wspiera się na szesnastobocznym tamburze, a jej czasza zewnętrzna znajduje się aż 14 metrów powyżej wewnętrznej. Układ ten, wzorowany na rozwiązaniach timurydzkich, pomimo swoich monumentalnych rozmiarów sprawia wrażenie lekkości i harmonijnie unosi się nad pozostałymi kopułami kompleksu, których powierzchnie nie zostały pokryte barwną ceramiką.

Wprawdzie plan meczetu odpowiada typowemu irańskiemu schematowi – dziedziniec o boku długości 70 m otoczony jest arkadami, a pośrodku każdej ze stron znajduje się ejwan – to jednak w kilku aspektach zasługuje on na szczególną uwagę. Do strony *qibla* przylega sklepiona kopułą część mihrabowa sali modlitewnej, lecz również pozostałe ejwany prowadzą do sal przykrytych kopułami, podobnie jak w meczecie Bibi Chanum w

Samarkandzie. Po bokach części mihrabowej znajdują się prostokątne pomieszczenia, także sklepione kopułami, które pełniły funkcję zimowych sal modlitewnych. Te z kolei prowadzą do prostokątnych dziedzińców otoczonych arkadami, wykorzystywanych jako medresy.

Pary wysokich minaretów flankują zarówno portal wejściowy, jak i ejwan prowadzący do mihrabu, choć wezwanie muezina do modlitwy rozlegało się z *goldaste* – kiosku usytuowanego nad zachodnim ejwanem. Do westybulu przylega pomieszczenie na planie ośmioboku, sklepione kopułą, które prowadzi do kolejnego arkadowego dziedzińca z toaletami. Cały układ cechuje się wyjątkową symetrią, na którą budowniczowie mogli sobie pozwolić dzięki praktycznie nieograniczonemu terenowi.

Zarówno elewacje zewnętrzne, jak i wewnętrzne powyżej cokołu pokryte są wielobarwną okładziną ceramiczną, całkowicie odnowioną w latach 30. XX wieku i zrekonstruowaną na podstawie zachowanych fragmentów. Dominującym kolorem jest błękit, z wyjątkiem sklepionych sal, których ściany udekorowano później płytkami w chłodnych, żółto-zielonych tonacjach. Zewnętrzną powierzchnię kopuły nad salą mihrabową zdobi spiralnie biegnąca, beżowa arabeska na tle jasnego błękitu. Ta monumentalna kopuła, o średnicy 25 metrów, spoczywa na szesnastobocznym tamburze. Czasza zewnętrzna unosi się aż 14 metrów nad wewnętrzną, co – oprócz praktycznego efektu – nawiązuje do rozwiązań znanych z architektury timurydzkiej. Pomimo swoich ogromnych rozmiarów, kopuła sprawia wrażenie lekkiej i harmonijnie dominuje nad pozostałymi, mniejszymi kopułami meczetu, które nie zostały pokryte barwną ceramiką.

Portal wejściowy (*pisztak*) to absolutne arcydzieło dekoracji. Pokrywa go mozaika ceramiczna o wyjątkowo bogatym wzorze. Zewnętrzny skraj *pisztaku* otacza szeroki pas inskrypcyjny z tekstem religijnym zapisanym białą pisownią *sols* na granatowym tle. Pas ten ujęty jest przez trzy spiralnie skręcone kolumny wspierane na dwóch marmurowych wazach. Powyżej portalu znajdują się mieniące się w słońcu płytki oraz inskrypcja fundacyjna. Imię patrona wyróżniono jasnymi literami w centralnej części nad wejściem. Wspomniano również nazwisko kaligrafa odpowiedzialnego za projekt – Alego Rezy – oraz rok 1025 hidżry księżycowej (1616).

Płyciny balkoniku nad bramą zdobią motywy antytetycznych pawi, natomiast inne kwatery półkopuły wypełnione są wyobrażeniami gwiazd i wijących się roślin wyrastających z waz. Kompozycje te, przypominające modlitewne dywany, otaczają marmurowy portal wejściowy. Pozostałe części meczetu zdobią płytki ceramiczne gorszej jakości, co można tłumaczyć zarówno ograniczonymi środkami finansowymi, jak i ogromem powierzchni do pokrycia. Płytki te – znane w języku perskim jako *haft rangi* (siedmiokolorowe) – w silnym świetle słonecznym robią olśniewające wrażenie, jednak w ciemniejszych wnętrzach, takich jak sklepiona kopułą część mihrabowa czy sale zimowe, prezentują się znacznie mniej efektownie.

Po zachodniej stronie *mejdanu*, naprzeciwko meczetu Lotfollaha, znajduje się Ali Kapu – Wysoka Brama – pawilon pałacowy. Jego budowę rozpoczęto z rozkazu Abbasa I jako skromne atrium prowadzące do ogrodów szacha. Na przestrzeni sześćdziesięciu lat obiekt był

kilkukrotnie przebudowywany i rozbudowywany, najpierw jako sala audiencyjna, a następnie jako oficjalna trybuna do przeglądu wojsk czy obserwacji wydarzeń sportowych na placu. W swojej finalnej formie Wysoka Brama składa się z pomieszczeń westybulowych zwieńczonych kolumnową werandą (*sālār*), dzięki której budowla zrównała się wysokością z arkadami otaczającymi *mejdan* przed rokiem 1602. Taras ten stanowił dogodny punkt obserwacyjny dla członków rodziny królewskiej oraz zaproszonych gości. Pomysłowość architektów potwierdza sposób, w jaki przekształcili oni klasyczną, perską formę werandy – znaną z achemenidzkich *apadan* w Persepolis – z konstrukcji naziemnej w wyniesioną na drugą kondygnację galerię.

Zasadnicza bryła Ali Kapu dzieli się wewnątrz na pięć kondygnacji i jedno półpiętro [240], których struktury znacznie się od siebie różnią. Wiele elementów nośnych nie wykazuje ciągłości konstrukcyjnej i nie przechodzi z jednego poziomu na drugi, co dowodzi, że całość nie była z góry zaplanowana w obecnej formie, lecz jej rozbudowa postępowała stopniowo. Główne podpory, masywne na niższych kondygnacjach, na najwyższym piętrze zyskują już lżejszy i smuklejszy charakter. Od trzeciego poziomu wzwyż przekształcają się w puste w środku półfilary, a na piątym tworzą układ wąskich łuków i konch, z których spływają ku dołowi fantazyjne stiukowe dekoracje „Sali Muzycznej” [241]. Składają się one z mukarnasowych nisz z wgłębieniami uformowanymi na kształt szklanych i ceramicznych naczyń, z zapałem gromadzonych przez władców z dynastii Safawidów. Czasza wieńcząca salę, pokryta malowanymi ornamentami arabeskowymi i geometrycznymi, pełniła nie tylko funkcję dekoracyjną, lecz również akustyczną.

Funkcja niektórych pomieszczeń budynku – takich jak sala biesiadna z fontanną i zbiornikami na wodę w rogach – pozostaje trudna do jednoznacznego ustalenia. Charakter wielu mniejszych sal również pozostaje nieokreślony. W przeszłości ich ściany zdobiły bogate, dziś ledwie widoczne malowidła o zabarwieniu erotycznym, przedstawiające ospałych wschodnich kochanków – sceny znane także z miniatur pędzla Rezy Abbasiego [222].

Pod względem projektu i dekoracji Ali Kapu stanowi przykład architektury pałacowej czasów Szacha Abbasa I Wielkiego. Wysiłek architektoniczny tego władcy nie ograniczał się jednak wyłącznie do upiększania Isfahanu. Przeciwnie – wznosił liczne budowle w całym kraju, wizualnie potwierdzając potęgę monarchii perskiej. Najważniejszym zrealizowanym przez niego przedsięwzięciem architektonicznym była prawdopodobnie renowacja grobowca Imama Rezy w Maszhadzie. Po zakończeniu prac w 1614 roku szach przeznaczył na ten cel kolejną znaczną darowiznę, potwierdzając znaczenie kultu imamatów w ideologii safawidzkiej władzy. Przybytki pierwszych szyickich imamów – Alego, Hasana i Hoseina – znajdowały się i znajdują poza granicami państwa safawidzkiego (w Nadżafie, Karbali i Kazimajnie, w dzisiejszym Iraku), co dodatkowo zwiększało rangę Maszhadu.

Ze względu na istniejące już zabudowania – między innymi czteroczłonowy meczet z fundacji Gouharszad oraz dwie sale przylegające do pomieszczeń grobowych – architekci safawidzcy musieli ograniczyć swoją inwencję twórczą i podporządkować się wcześniejszym założeniom. Mimo to udało im się nadać całemu kompleksowi monumentalny i harmonijny

charakter, m.in. poprzez ciągi drożne z kanałem wodnym, nawiązujące do schematów urbanistycznych Isfahanu, oraz centralną rolę wody w kompozycji przestrzennej.

Drugim porównywalnym pod względem skali przedsięwzięciem budowlanym z tego okresu był kompleks wzniesiony w latach 1596–1606 z inicjatywy namiestnika Kermanu z czasów Abbasa I, Gande Ali-chana. To założenie składa się z rozległego dziedzińca na planie prostokąta (100 × 50 m), otoczonego regularnym portykiem, z dołączonym karawanserajem i niewielkim meczetem po stronie wschodniej. Szczególną uwagę zwraca potężna baszta, dobrze zachowana do dziś, wieża zegarowa od strony północnej oraz kryte targowisko (pers. czarszu) w południowo-wschodnim narożniku. Karawanseraj zasługuje na uwagę nie tylko ze względu na swoje imponujące rozmiary, lecz również z powodu dekoracji z płytek ceramicznych z motywami chińskimi i przedstawieniami wyrobów rzemiosła artystycznego, takich jak dywany i tkaniny. Rozmach oraz różnorodność funkcjonalna kompleksu pozwalają sądzić, że był on blisko związany z założeniem z Isfahanu, choć nie wiadomo, czy stanowił jego prototyp, czy też pomniejszoną replikę.

Poza tymi jednostkowymi przedsięwzięciami, Szach Abbas I systematycznie rozbudowywał także sieć dróg łączących stolicę z głównymi miastami i portami Persji. W celu ułatwienia handlu, co 30–40 km (czyli na dystans jednego dnia podróży), wzdłuż tych szlaków wznoszono karawanseraje. Choć były one obecne w architekturze perskiej od dawna, to liczba, rozmiary i jednolity styl tych z czasów Safawidów wskazują, że musiały być projektowane w królewskiej pracowni szacha. W rzeczywistości powstało ich za panowania Abbasa I tak wiele, że niemal wszystkie karawanseraje wzniesione między XVI a XIX wiekiem nazywa się dziś „karawanserajami szacha Abbasa".

Jednym z najlepiej zachowanych przykładów safawidzkich karawanserajów jest obiekt w Bisotunie, przy drodze z Hamadanu do Bagdadu [242], wzniesiony w latach 1681–1685 z fundacji lokalnego dostojnika, szejcha Ali-chana Zangane. Budowla ma plan prostokąta (80 × 90 m) i została wzniesiona na fundamencie z ciosów kamiennych. W narożnikach umieszczono wieże o ośmiobocznym przekroju; w innych karawanserajach spotyka się także wieże półkoliste, rozmieszczone co kilkanaście metrów wzdłuż murów obwodowych. Zewnętrzne mury pozbawione są dekoracji z trzech stron, natomiast dwukondygnacyjna fasada z łukowymi blendami wyróżnia się wysokim ejwanem wysuniętym przed lico muru. Za ejwanem znajduje się przestronny westybul z górną kondygnacją, mieszczącą dobrze wentylowane pomieszczenie (pers. *balachane*) zarezerwowane dla ważnych gości. Wewnętrzny dziedziniec ma kształt prostokąta (50 × 52 m), z ejwanami pośrodku każdej elewacji i ściętymi narożnikami. Ejwany łączy linia płytkich przedsionków, z których każdy prowadzi do małej izby przeznaczonej na nocleg. Wejścia umieszczone zostały powyżej poziomu gruntu, co miało zapobiegać wychodzeniu zwierząt poza teren dziedzińca.

Na tyłach sypialni, wzdłuż zewnętrznych ścian, znajdowały się stajnie, do których prowadziły korytarze z dziedzińca. Stajnie te były podzielone na cztery części; w niektórych z nich znajdowały się podesty, na których można było przenocować. W cieplejsze noce ludzie spali na dachach, które oferowały dodatkowe udogodnienia. Karawanseraje bywają zaskakująco różnorodne – niektóre są bardziej luksusowe i posiadają łaźnie czy oddzielne

kwatery dla gości. W większych pomieszczeniach lokowano noclegownie na dwóch kondygnacjach, podczas gdy w innych znajdowały się kryte dziedzińce (chroniące przed niepogodą) bądź masywne umocnienia.

Za panowania Abbasa I bezpieczeństwo na drogach było tak duże, że niektóre karawanseraje były jedynie symbolicznie ufortyfikowane, szczególnie te o typie pawilonowym, budowane na terenach nizinnych wzdłuż wybrzeży Zatoki Perskiej. Skromniejsze karawanseraje, np. z czasów Seldżuków, występujące w Persji, Syrii i Anatolii, charakteryzowały się solidną konstrukcją z dekorowanymi sklepieniami. W przeciwieństwie do nich, karawanseraje z epoki safawidzkiej wykazują bardziej funkcjonalny charakter, o czym świadczy prostota ich bryły. Przy dużym zapotrzebowaniu na domy gościnne oraz szybkim tempie budowy nie starczało czasu na misterną dekorację, znaną z innych budowli safawidzkich.

Po śmierci Abbasa Wielkiego w 1629 roku jego następcy nie kontynuowali z takim samym zapałem przedsięwzięć architektonicznych, choć Isfahan pozostał stolicą państwa i wciąż wznoszono mniejsze budowle publiczne. Przykładem jest most Chadżu, wzniesiony w 1650 roku za panowania Abbasa II (1642–1666), na fundamentach XV-wiecznego przęsła. Most łączył dzielnicę Chadżu, położoną na południe od meidanu, z dzielnicą zoroastryjską po południowej stronie rzeki. Choć był o połowę krótszy od wcześniejszego mostu Si-o-se Pol, odznaczał się znacznie bardziej złożoną konstrukcją. Po obu stronach środkowego pasa drogowego znajdowały się sklepione chodniki dla pieszych. Cała konstrukcja została posadowiona na wysokim kamiennym cokole i posiadała system przypór od strony nurtu rzeki. Na środku mostu znajdował się podwyższony pawilon, z którego szach mógł oglądać widowiska rozgrywające się na wodzie.

Powstawały również mniejsze pałace i pawilony, zwłaszcza w ogrodach szacha rozciągających się na powierzchni ok. 7 ha. Pawilon ogrodowy Czehel Sotun (pers. „Czterdzieści Kolumn") położony jest w osi meidanu i został zbudowany na platformie otoczonej z trzech stron kamiennymi kanałami z fontannami i schodkami prowadzącymi do długiego basenu (110 × 20 m), w którym odbija się fasada budowli. Składa się ona z trzech wyodrębnionych części, które można łatwo wyróżnić z zewnątrz. Przód zajmuje talar – portyk z dwudziestoma smukłymi kolumnami podtrzymującymi płaski drewniany dach. Za nim znajduje się szeroki westybul z bocznymi salami na planie prostokąta. Westybul otwiera się na ejwan o sklepieniu zdobionym mukarnasami i mozaiką z lusterek (pers. *aynekari*). Z ejwanu wchodzi się do głównej sali audiencyjnej o wymiarach 23 × 11 m, przykrytej sklepieniem wspartym na gurcie i zwieńczonej kopułą. W narożach sali wzniesiono dodatkowe pomieszczenia na dwóch kondygnacjach. Po bokach znajdują się wąskie ganki prowadzące do ogrodu.

Ogólny plan pawilonu sprzyjał przechodzeniu z przestrzeni otwartych do zamkniętych, co potęgowało wrażenie przenikania się wnętrza z ogrodem. Lustra weneckie (lub imitacje) pokrywały nie tylko niewielkie wnęki mukarnasów, ale także większe powierzchnie ścian. Nazwa *Czehel Sotun* (Czterdzieści Kolumn) pochodzi najprawdopodobniej od efektu odbicia dwudziestu kolumn w basenie – jednak jej etymologia może być również symboliczna, gdyż w języku perskim „czterdzieści" bywa używane w znaczeniu „wiele".

Pawilon Czehel Sotun został ukończony w 1647 roku za rządów Abbasa II, prawdopodobnie na miejscu wcześniejszego obiektu. Ucierpiał znacznie w 1705 roku w wyniku pożaru, lecz został odbudowany w dużym stopniu zgodnie z oryginałem. Budowla była wielokrotnie odnawiana i rozbudowywana, co miało odpowiadać zmieniającym się gustom i potrzebom.

Analogiczne przemiany formalne i tematyczne widoczne są w malowidłach ściennych. Część z nich pochodzi z lat 40. XVII wieku, a cztery większe freski w sali audiencyjnej zostały dodane dwa–trzy dekady później.

Niektóre z mniejszych polichromii znajdują się w pomieszczeniach poprzedzających salę audiencyjną od strony wejścia. Przedstawiają one sceny biesiadne w otoczeniu przyrody – uczestnicy piją wino, rozmawiają, spoczywają na poduchach pod drzewami, trzymając w dłoniach czarki i butelki. Elementy krajobrazu stanowią jedynie tło dla przedstawienia rozleniwionej, zamożnej młodzieży w europejskich szatach. Styl tych malowideł świadczy o długotrwałym wpływie Rezy Abbasi, sięgającym połowy XVII wieku.

W innym pomieszczeniu znajdują się sceny z literatury perskiej – m.in. *Chosrow i Szirin* oraz *Jusuf i Zulejka* – a także postacie nieidentyfikowane. Ich symboliczna treść stanowić miała kontrapunkt dla scen dworskich rozkoszy w sąsiednich salach. Natomiast freski o tematyce historycznej w głównej sali audiencyjnej utrzymane są w odmiennym stylu.

Poprawki w zakresie wad zachowań w towarzystwie sklepu Cesaza Bersagoma (245), Abhas Wirth gościł u Abbasa II podczas audiencji w Indiach. W tym wypadku mamy zapewne do czynienia z Tarn-chamem wysłanym na dwór Safawidów przez 12. tympadę 11. miesiąca roku na misję wystawioną do Indii przez Abbasa II z okazji objęcia tronu przez Aurangzeba w 1658 roku. Akt komporycyjny, jak również zastosowanie efektów gry światła i cieni oraz pejzażu ukazującego zjawiska atmosferyczne świadczą o wpływie europejskich metod obrazowania, choć rozwiązania te zastosowano jedynie powierzchownie, a w całości polichromii dominuje tradycyjny perski schemat przedstawień. Podczas gdy zachodzące na siebie sylwety ludzkie mają stwarzać wrażenie głębi, postaci monarchów są umieszczane centralnie i skrupulatnie odizolowane od innych osób. Na przykład Shah Tahmaspowi przydzielono honorowe miejsce z prawej strony. Podobny, europeizujący styl zaobserwować można w kilkunastu obrazach olejnych na płótnie oraz w malowidłach ściennych, uświetniających ormiańskie domy w dzielnicy Nowa Dżulfa.

Motyw przewodni fresków o tematyce historycznej w głównej sali pawilonu Czehel Sotun pozwala ustalić jego charakter – odbywały się tam przyjęcia i audiencje. W przeciwieństwie do malowideł z Ali Qapu, nie znajdziemy tu wielu akcentów erotycznych. Owe wyobrażenia zwycięstw i poselstw należą do gatunku dekoracji naściennych znanych z pałaców muzułmańskiego świata, których początki można doszukiwać się już w VII wieku w Kusair Amra na jordańskiej pustyni, a nawet w Atrasybik (stara Samarkanda) z tego samego okresu.

Drugi safawidzki pawilon (ogrodowy), zachowany w Isfahanie i znany jako Haszt Beheszt (Osiem Rajów), został wzniesiony za czasów szachów Sulejmana II i Safiego II (panowali w latach 1666–1694), jednak jego charakter jest już całkiem odmienny. To dwukondygnacyjna,

kwadratowa budowla o bokach długości około 30 m, położona w Bag-e Bolbol (Słowiczym Ogrodzie), zrównana z osią alei Czahar Bag. Składa się z centralnej sali urozmaiconej na środku sadzawką i przekrytej mukarnasowym sklepieniem, unoszącym tambur przebity oknami oraz kopułę. Duże wyjścia po obu stronach prowadzą do ganków, przed którymi rozciąga się ogród, a niewielkie drzwiczki w narożnikach wiodą do pomieszczeń na dwóch kondygnacjach. Ze źródeł historycznych wynika, iż pawilon powstał w 1669 roku.

Ten typ pałacowy, znany od XV wieku w Heracie i Tabrizie (zob. rozdz. IV), zapożyczyli Turcy osmańscy, budując Çinili Kiosk w Stambule (270), a Wielcy Mogołowie wznosząc cesarskie grobowce (zob. rozdz. XVIII). W tym jednak przypadku nazwa sugeruje chyba jedynie, że pałac miał symbolizować na Ziemi rajskie rozkosze. Po zachowanych fragmentach polichromii można się zorientować, że Haszt Beheszt był niegdyś bogato zdobiony ornamentalnymi malowidłami ściennymi, które jednak wpływały raczej na jego charakter przestrzenny niż dekoracyjny. Wszystkie elewacje są identyczne, podobnie jak struktury wnętrza pawilonu — będąc w środku, cały czas ma się świadomość, co znajduje się na zewnątrz, i odwrotnie. Takie rozwiązanie potęgowało wykorzystanie wody, ponieważ systemy wodne zasilały fontannę w położonej na środku sadzawki kaskady w południowym ejwanie oraz na zewnątrz od strony ogrodu. Światło wpadało do wnętrza przez kilka otworów w sklepieniu; efekt ten musiał być zachwycający, gdyż promienie rozpraszały się na tafli wody w sadzawce oraz w mozaikach na sklepieniach.

Dekoracje z płytek okładzinowych i malowidła ścienne w większości są przebadane, ale z rysunków Costawicka widać, że powierzchnie były bogato dekorowane. Większość ornamentyki safawidzkiej, w tym okładziny z płytek w zewnętrznych narożach, miała najprawdopodobniej znaczenie prywatne, zgodne z charakterem pawilonu. Jednak Fath Ali z dynastii Kadżarów (panował 1797–1834) zlecił wykonanie dużych kompozycji z płytek przedstawiających siebie na tronie z synami po bokach. Typ kompozycji figuralnych szacha Fath Alego jest znany z Isfahanu Safawidów. Kilka serii zdobionych techniką cuerda seca pochodzi podobno z jednego bądź kilku pawilonów położonych niedaleko alei Czahar Bag, zachowało się w muzeach europejskich i amerykańskich.

Wszystkie one przedstawiają postaci męskie i kobiece w scenerii ogrodowej. Na jednej z nich, przechowywanej w Nowym Jorku, kobieta w pozycji półleżącej znajduje się w towarzystwie klęczącego przed nią mężczyzny ze sztuką sukna w rękach oraz służących podających jej jedzenie i picie. Ma ona wyraźnie nieirańskie rysy i afrykańską karnację, a jej towarzysz ubrany jest w europejski strój. W egzemplarzu z Londynu główne postaci to dobrze znane typy perskie. We wszystkich wypadkach kompozycje zestawiono ze standardowych motywów ludzkich, przedmiotów i elementów sztafażu pejzażowego, utrzymując je w sześciokolorowej palecie barw (zieleń, jasny i ciemny błękit, czerwień, żółcień i biel).

Po nieregularnym kształcie górnych brzegów kompozycji płytkowych z Londynu i Nowego Jorku widać, że musiały być dopasowane do konkretnego miejsca. Lewy brzeg nowojorskiego dzieła został chyba w późniejszym czasie odcięty, ponieważ brakuje w nim większej części postaci niosącej misę z owocami. Ta płytka zaskakuje innymi jeszcze

osobliwymi szczegółami. Otóż na obu przedramionach głównej postaci żeńskiej przykuwają wzrok trzy zagadkowe ślady. Może to być nawiązanie do powtarzających się na perskich rysunkach z XVII wieku blizn po samooparzeniach dostrzegalnych na rękach męskich kochanków. Nadto szal podawany przez towarzysza damy przeplata się sugestywnie między jej nogami. Tego rodzaju niedwuznaczna ikonografia nadawałaby się najlepiej na dekorację ustronnych pawilonów — nalgraszek miłosnych — i rzeczywiście pewne dzieło z połowy XVIII wieku zawiera szokujący w swych pikantnych szczegółach opis tego, co też działo się w ogrodach przy alei Czahar Bag.

Ostatnie poważniejsze osiągnięcie architektoniczne epoki safawidzkiej to założenie wzniesione przez Hosejna I (panował 1694–1722) przy alei Czahar Bag. Reprezentuje ono powrót do rozmachu koncepcyjnego, którego zwolennikiem był Abbas I Wielki. Kompleks obejmuje medresę zwaną Madar-e Szah (Matka Sza cha), a także karawanseraj, stajnie oraz bazar. Dochody płynące z tych trzech ostatnich zespołów zabudowy zasilały darowiznę o charakterze charytatywnym, jaką była sama medresa.

Plan założenia cechuje sztywna symetria i osiowość: medresa, karawanseraj i stajnie leżą na jednej linii i są połączone bazarem, który ciągnie się wzdłuż ich północnej strony. Sam bazar ma kształt szerokiego korytarza o długości 220 m, z arkadami z płytek okładzinowych zdobionych ornamentyką po obu stronach. Od zachodniej strony, na odcinku 80 m przylegającym do medresy, wnęki są głębokie i przeznaczone na sklepy, podczas gdy w części środkowej i wschodniej są płytsze.

Przy alei Czahar Bag znajduje się główne wejście do medresy prowadzące na otwarty dziedziniec [249]. Ścieżki i baseny dzielą go na ćwierci, powtarzając w mniejszej skali układ Czahar Bagu zza murów. Dziedziniec okalają dwie kondygnacje pomieszczeń, a jego narożniki są ścięte, podobnie jak w medresie w Chargerdzie [62, 63]. Sklepiona kopułą sala zgromadzeń medresy usytuowana jest pod kątem prostym do wejścia, przez co nie jest dokładnie ukierunkowana w stronę Mekki, stanowiąc w pewnym sensie poddańczą replikę analogicznej sali z Meczetu Szacha.

Różnicą w porównaniu z wcześniejszym pierwowzorem jest jednak jakość dekoracji ceramicznych, która wyraźnie podupadła. Składają się na nią duże pasy prostego wzoru szachowego i prawie w ogóle nie występuje mozaika ceramiczna. Wzory geometryczne bywają często niezgrabne, a w palecie barw pojawiła się rażąco jaskrawa żółć. Mimo tych niedociągnięć dziedziniec medresy Madar-e Szah, obwiedziony dwukondygnacyjnymi ścianami obłożonymi białym tynkiem i zwieńczonymi mukarnasami, których krawędzie kontrastowane są błękitną linią, nabiera godności i spokoju – znacznie bardziej, niż zasługiwałaby na to jej architektura. Efekt ten podkreślają błyszczące w słońcu powierzchnie zdobione glazurowanymi płytkami, odbijającymi się w wodzie basenu. Ambitna skala i zdecydowane zestawienie form tego zespołu wyznaczyły styl architektoniczny na następne dwa stulecia.

Spektakularny rozwój Isfahanu za panowania Abbasa I powtórzył się na mniejszą skalę w Szirazie pod patronatem Mohammada Karim-chana Zanda, który w latach 1750–1779 pełnił

tam funkcję regenta z ramienia Safawidów. Uświetnił on swoją stolicę szerokimi alejami oraz ponad dwudziestoma pięcioma budowlami użyteczności publicznej, takimi jak meczet, bazar czy pałac. Najważniejsze z nich skupiały się wokół rozległego mejdanu, wzorowanego na rozplanowaniu przestrzennym wprowadzonym przez Safawidów w Isfahanie i Kermanie. Choć pierwotny układ budowli został częściowo zmodernizowany i przecięty bulwarem, wciąż jest możliwy do odtworzenia.

Na północy znajduje się cytadela, arg oraz fragmentaryczne pozostałości pałaców. Na południu zaś leży Meczet Namiotnika (Masdżid-e Wakil) rozpoczęty w 1766 roku. Jest to ewan północny łączący się z częścią zgromadzeń z dziedzińcem na planie kwadratu (ok. 60 m), otoczonym jednokondygnacyjnymi arkadami. Nowe wejście znajduje się od strony mejdanu, natomiast teren podzielony jest na północną i południową część prowadzącą do mihrabowej części sali modłów, pomieszczenia na planie prostokąta z pięcioma rzędami pionowych wnęk, wspartego na czterdziestu ośmiu kanelowanych kolumnach z kamienia.

Elewacje od strony dziedzińca wykonane są z kamienia w przyziemiu, a powyżej pokryte ceramicznymi płytkami malowanymi w realistyczne kwiaty, w wyrazistej różowo-żółtej tonacji [250]. Kompleks licowany płytkami ceramicznymi dopełniała łaźnia na tyłach meczetu, sklepiona po jego wschodniej stronie.

Rzemiosło artystyczne w Persji za panowania Safawidów i Zandów

Safawidzi wywodzili swój rodowód od sufickiego mistrza Szajcha Safi ad-Dina Ardabiliego (1252–1334), który założył bractwo derwiszów w północno-zachodniej Persji. Pod koniec XV wieku jego potomkowie, spokrewnieni z plemionami turkmeńskimi z zachodniej Persji i wschodniej Anatolii, zaczęli odgrywać coraz większą rolę polityczną. W 1501 roku Ismail, syn Haidara, pokonał Ak Kojunlu i zdobył Azerbejdżan, zakładając dynastię Safawidów. W ciągu następnych trzydziestu lat podporządkował sobie całe terytorium dawnej Persji.

Safawidzi ustanowili teokratyczną monarchię, a jej władcy przypisywali sobie boskie pochodzenie – nie tylko jako potomkowie proroka Mahometa przez Alego i Fatimę, ale również jako wcielenia imamów szyickich. Shah Tahmasp I, podobnie jak jego ojciec, cieszył się półboskim statusem. Ich główną siłą militarną byli Turkmeni z plemienia Kyzyłbaszów („czerwonogłowi”), którzy nosili charakterystyczne czerwone czapki i uznawali władzę szacha nie tylko świecką, ale i duchową.

Safawidzi uczynili szyizm religią państwową, co w istotny sposób odróżniło Persję od sunnickich sąsiadów. Wzmocniło to poczucie tożsamości narodowej, które przetrwało aż do czasów współczesnych. Na wschodzie Safawidzi skutecznie odpierali najazdy Uzbeków, choć graniczne miasta, takie jak Herat i Meszhed, przechodziły czasem z rąk do rąk. Na zachodzie jednak ich konfrontacje z Osmanami były mniej udane – w 1514 roku ponieśli dotkliwą porażkę w bitwie pod Czałdyran, niedaleko swojej ówczesnej stolicy, Tebrizu. Ze

względu na zagrożenie osmańskie przenieśli stolicę najpierw do Kazwinu (1555), a następnie do Isfahanu (1591).

Większość budowli z początkowego okresu panowania Safawidów nie zachowała się, dlatego najlepszym odzwierciedleniem estetyki tego okresu jest sztuka użytkowa. Szczególne znaczenie miała sztuka książki – rękopisy tworzone na dworze szacha osiągały najwyższy poziom artystyczny w całej historii sztuki perskiej. W skryptoriach powstawały nie tylko iluminowane manuskrypty, lecz także wzorniki wykorzystywane w innych dziedzinach rzemiosła artystycznego, takich jak tkactwo, wyrób kobierców i detale architektoniczne. Wraz ze wzrostem znaczenia sztuki książki, twórcy tej formy zaczęli dostrzegać jej historyczny wymiar, co przyczyniło się do wykształcenia nowej świadomości artystycznej oraz do awansu społecznego poszczególnych artystów zaangażowanych w proces jej powstawania.

Rzemiosło artystyczne we wczesnym okresie panowania Safawidów (1501–1576)

O randze i jakości miniatur powstałych za rządów szacha Esmaila (1501–1524) świadczą trzy znakomite rękopisy. Pierwszy z nich to wspaniała kopia *Chamsy* Nezamiego (zob. 91), rozpoczęta pierwotnie dla syna Bajsungura, Babura. Tworzona była następnie dla kilku książąt turkmeńskich, lecz jako nieukończona trafiła ostatecznie do jednego z emirów Esmaila – Nadżm ad-Dina Maʿmuda Zargara z Rasztu. W jego czasach manuskrypt wzbogacono o kolejne miniatury, z których jedna opatrzona jest datą 910 hidżry (1504 r.). Miniatury dodane w okresie safawidzkim cechuje ta sama bujna roślinność, wyszukana architektura oraz subtelnie dobrana paleta barw, co w dziełach z epoki turkmeńskiej. Dowodzi to, że pracownie artystyczne sułtanów z Tabrizu funkcjonowały nadal pod nową dynastią. Równocześnie malowidła safawidzkie wyróżnia charakterystyczny szczegół – nakrycia głowy postaci. Jest to wysoka, czerwona czapka owinięta często turbanem, tworząca bufiasty kształt.

Ten sam styl obecny jest w innym rękopisie, przechodzącym przez kolekcje prywatne – kopii *Dastan-e Ğamal wa Ğalal* (*Opowieść o pięknie i chwale*) autorstwa Mohammada Asafiego, dziś przechowywanej w Uppsali. Przepisany został w Heracie w 1502 roku, gdy miasto pozostawało jeszcze w rękach Timurydów. Dwie z trzydziestu czterech miniatur datowane są na rok 1503, a jedna na 1504, jednak żadna z nich nie została wykonana w klasycznym stylu Behzada, kojarzonym z Heratem. Już na pierwszy rzut oka widoczna jest bujność roślinności i wielkość koron drzew, typowe dla malarstwa turkmeńskiego z Tabrizu. Nakrycia głowy wskazują wyraźnie na safawidzkie wpływy. Rękopis z wykaligrafowanym tekstem, ale jeszcze bez iluminacji, zapewne został przeniesiony z Heratu do Tabrizu, gdzie dopiero go ukończono.

Trzeci manuskrypt związany z Esmailem to *Księga Królewska* (*Szahname*), najbardziej efektowny z omawianych. W tym przypadku szach nie zlecił dokończenia rozpoczętego wcześniej dzieła, lecz zamówił nową kopię specjalnie dla siebie. Do naszych czasów zachowały się jedynie cztery miniatury z tej księgi – trzy zaginęły, a tylko jedna przetrwała. Na podstawie charakterystycznych nakryć głowy można je datować na czas panowania

Esmaila, gdyż są identyczne z tymi z jego innych manuskryptów. Jedyna zachowana miniatura – *Śpiący Rustam* (208) – daje wyobrażenie o jakości i rozmachu tej księgi. Dzieło to uchodzi za arcydzieło turkmeńskiej szkoły miniaturowej, kontynuowanej pod patronatem Esmaila. Przedstawia herosa Rustama śpiącego w legowisku lwa, nieświadomego niebezpieczeństwa. Przed królem zwierząt chroni go wierny rumak Rachsz. Pragnąc oddać błogość snu bohatera, malarz izoluje go wieńcem zielono-żółtej roślinności, a walkę konia z lwem w prawym dolnym rogu stylizuje na pełen gracji taniec. Żywe kolory, precyzyjna kreska i znakomita kompozycja sugerują, że nie szczędzono środków. Jednak brak ramek wokół kolumn tekstu i pomiędzy ilustracjami a wersetami świadczy o tym, że sam rękopis nie został nigdy ukończony.

Pomysł wykonania iluminowanej kopii perskiego eposu narodowego w dużym formacie (31,8 × 20,8 cm) stał się inspiracją do największego przedsięwzięcia rękopiśmiennego XVI wieku – nowej *Księgi Królewskiej* zrealizowanej dla syna i następcy Esmaila, szacha Tahmaspa I (panował 1524–1576).

Jako najstarszy syn Esmaila, niepełnoletni jeszcze Tahmasp otrzymał funkcję namiestnika Heratu. Poza nauką tajników sprawowania rządów uczył się tam również kaligrafii i rysunku – w wieku zaledwie jedenastu lat samodzielnie przepisał jeden z manuskryptów. Do Tebrizu powrócił w 1522 roku, najprawdopodobniej w towarzystwie licznych mistrzów kaligrafii i miniatury z Heratu. Choć część z nich z czasem przeniosła się do stołecznego miasta na stałe, wielu odwiedzało je tylko przejściowo. Wkrótce później wybitny malarz Behzād został mianowany kustoszem królewskiej biblioteki w Tebrizie. Niezależnie od tego, kiedy tam przybył, jego działalność odzwierciedla transformację, jaka dokonała się w sztuce perskiej za panowania szacha Tahmaspa. Zmiana ta polegała na połączeniu chłodnego, klasycznego stylu szkoły herackiej z pełnym dynamiki i ekspresji stylem uprawianym wcześniej w Tebrizie za rządów Turkmenów oraz szacha Esmaila.

Księga przygotowana dla młodego księcia była przedsięwzięciem zakrojonym na wielką skalę. Powstał rękopis liczący 734 karty o imponujących rozmiarach (47 × 31,8 cm), z pięknie zdobionymi złotymi marginesami, otaczającymi tekstową powierzchnię każdej strony (26,9 × 17,7 cm). Kaligraficzny układ uzupełnia niezliczona liczba drobnych iluminacji oraz 258 dużych miniatur. Choć brak w nim kolofonu, na karcie folio 1b znajduje się rozetka dedykacyjna, z której wynika, że rękopis został wykonany dla księgozbioru sułtana, szacha Tahmaspa. Tylko jedna miniatura – *Ardżang zakochany w Golnar* (folio 516v) – została opatrzona datą: 934 hidżry (1527). Tahmasp miał wówczas 14 lat, a romantyczne ujęcie młodych kochanków mogło odzwierciedlać jego osobiste przeżycia i dojrzewanie.

Sfinalizowanie tak monumentalnego projektu artystycznego musiało zająć wiele lat – możliwe, że nawet całą dekadę. Dlatego rękopis datuje się na lata około 1535. Z XV wieku nie znamy żadnego manuskryptu planowanego z tak wielkim rozmachem. Biorąc pod uwagę objętość dzieła, nasuwa się porównanie z Wielką Mongolską kopią *Szahname* (zob. rozdz. III), która w założeniu miała składać się z dwóch tomów z około dwustoma ilustracjami.

W 1567 roku Tahmasp podarował safawidzką kopię *Szahname* osmańskiemu sułtanowi Selimowi II, a rękopis pozostał w zbiorach dynastii do 1801 roku. Wówczas strażnik skarbca, Mehmet Arif, spisał streszczenia opowieści na ochronnych kartach miniatur. W 1903 roku księga trafiła do kolekcji barona Edmonda de Rothschilda, a jego rodzina sprzedała ją w 1953 roku amerykańskiemu kolekcjonerowi. To za jego sprawą rękopis, który przez ponad 400 lat przetrwał bez uszczerbku, został wówczas rozczłonkowany. Poszczególne karty trafiły na aukcje, a integralność jednego z najwspanialszych arcydzieł sztuki muzułmańskiej została bezpowrotnie zniszczona.

Za najpiękniejszą miniaturę rękopisu – a według wielu znawców również najwspanialszą w całej tradycji perskiego malarstwa książkowego – uchodzi *Dwór Gajomarsa*. Pierwszy władca Persji, łagodny Gajomars, ukazany jest na szczycie góry, skąd z troską spogląda na swojego syna Sijamaka (klęczącego po jego prawej stronie), który zginie w bitwie z czarnym dewem. Naprzeciw niego stoi jego syn Huszang – przyszły pogromca demona i obrońca tronu. U stóp Gajomarsa, w okręgu, rozlokowano członków jego świty – każda z postaci wyróżnia się charakterystyczną mimiką, postawą lub gestem.

Pejzaż jest wyrazem fantazji miniaturzysty – pojawiają się w nim znajome elementy znane ze *Śpiącego Rostama* (zob. folio 208), takie jak bujna zielono-żółta roślinność, kwitnące drzewa na tle złotego nieba, skaliste formacje pokryte jaskrawymi barwami. Można przypuszczać, że kompozycja tej miniatury została celowo zaprojektowana jako aluzja do ówczesnych wydarzeń politycznych, a sam młody Tahmasp mógł utożsamiać się z postacią Huszanga.

Jeszcze w XVI wieku współcześni docenili wspaniałość miniatur ze *Szahname* Tahmaspa. W 1544 roku malarz i kronikarz Dust Mohammad, któremu przypisuje się autorstwo jednej z ilustracji w tym rękopisie — znanej także jako *Hafrwad i smok* (folio 521v) — tak scharakteryzował portrecistów związanych z biblioteką Tahmaspa:

> Na pierwszym miejscu wymieniony być winien luminarz czasów, mistrz Nezamoddin Soltan-Mohammad, który tak udoskonalił sztukę obrazowania, iż nieboskłon, aczkolwiek sieć oczów uzbrojony, nie widział nigdy czegoś równie doskonałego. Do dzieł jego zamieszczonych w *Szahname* jego królewskiej mości należy scena z ludźmi w lamparcich skórach, a jest ona tak sugestywna, iż żywe serca z puszczy obrazowania, o stu tygrysach i krokodylach z warsztatu ornamentacji, drżą przed talentem tegoż twórcy i zginają karki przed wspaniałością jego malowideł.

Na podstawie zawartych w tym opisie szczegółów można bez wątpienia przyjąć, że Dust Mohammad miał na myśli właśnie miniaturę *Dwór Gajomarsa*. Zespół 258 ilustracji zawartych w rękopisie odznacza się niezwykłym zróżnicowaniem wizji artystycznej, kompozycji, rysunku oraz palety barw, choć łączy je ta sama technika i precyzja wykonania. Nie ulega wątpliwości, że w to monumentalne przedsięwzięcie artystyczne zaangażowanych było wiele rąk, wprawionych zarówno w klasycznych stylach timurydzkim, jak i turkmeńskim.

Jeśli *Dwór Gajomarsa* stanowi szczytowe osiągnięcie malarstwa w stylu turkmeńskim z Tabrizu, to miniatura *Koszmar Zahhaka* (folio 120r) jest apogeum tradycji behzadowskiej związanej z Heratem. W tej scenie Szatan Eblis podstępem skłonił młodego księcia Zahhaka do ojcobójstwa i przejęcia tronu. Następnie, w przebraniu kucharza, odwiedził jego dwór i — za zgodą władcy — złożył na jego ramionach dwa pocałunki. W tym momencie z barków młodego szacha wyrosły dwie żmije, które codziennie domagały się ludzkich mózgów na pożywienie. Pod wpływem tego przekleństwa w rozkwitającej dotąd Persji zapanowały ciężkie czasy.

Pewnej nocy Zahhakowi przyśniła się jego własna śmierć z rąk wielkiego bohatera, dzierżącego maczugę zakończoną podobizną głowy wołu. Miniatura przedstawia moment, w którym białobrody szach zrywa się z łoża. Siedzi na balkonie w górnym lewym narożniku kompozycji. Uwagę widza przykuwa jednak przede wszystkim zachowanie dworzan i ich reakcje na usłyszany krzyk. Część z nich, znajdujących się na parterze, śpi spokojnie, nieświadoma wydarzeń. Niewiasty z haremu na pierwszym piętrze przekazują sobie wiadomość o zdarzeniu i ze zdumienia przykładają palce wskazujące do ust. Strażnicy na dachu wychylają się zza balustrady i spoglądają w dół, by ustalić, co się dzieje. Jedynym elementem sugerującym, że scena rozgrywa się nocą, jest wsunięty pomiędzy skrzydła pałacu pas granatowego nieba z sierpem księżyca.

Malarz z wirtuozerią zróżnicował postacie dworzan — każdemu przypisał odmienne rysy twarzy, gesty i szaty, a także przedstawił bogaty repertuar wzorów ułożonych z płytek aladynowych. Detal architektoniczny ukazano z finezją bezpośrednio wywodzącą się z tradycji behzadowskiej. Scena ta jest jednym z nielicznych przykładów, pozwalających wyobrazić sobie, jak mogły wyglądać safawidzkie pałace w Tabrizie. Za twórcę tej miniatury uznaje się Mira Mosawwera, jednego z najwybitniejszych malarzy tej epoki.

Z pozostałych malarzy, których Dust Mohammad wymienia jako artystów zatrudnionych przy pracy nad szachowskim egzemplarzem *Księgi królewskiej*, imię Mira Mosawwera pojawia się wyłącznie na daszku czapki służącego ukazanego na kompozycji zatytułowanej *Manuczehr zasiadający na tronie* (folio 60v). To zresztą jedyny przypadek w całym rękopisie, w którym umieszczono sygnaturę któregokolwiek malarza na miniaturze, choć nie jest jasne, czy mamy tu do czynienia z rzeczywistym podpisem, czy raczej z oznaczeniem tożsamości przedstawionej postaci.

Trudno dopatrzeć się pokrewieństwa artystycznego między zdecydowanie przeciętnym ujęciem *Manuczehra zasiadającego na tronie* a natchnionym przedstawieniem *Koszmaru Zahhaka*. Co więcej, dysponujemy bardzo skromną wiedzą na temat tego, jak w owych czasach pojmowano i rozumiano dorobek pojedynczego twórcy. Tacy dziejopisowie jak Dust Mohammad czy Gazi Ahmad (ok. 1606) co prawda wymieniają z imienia wielu współczesnych i dawniejszych artystów, ale rzadko kiedy jesteśmy w stanie przypisać któregokolwiek z nich do konkretnego malowidła.

Niekiedy imiona poszczególnych miniaturzystów pojawiają się na marginesach iluminacji, lecz są to atrybucje, nie sygnatury, i mogły zostać dodane w dowolnym momencie.

Prawdziwe podpisy należą do rzadkości, a jeśli się pojawiają, są zazwyczaj ukryte wewnątrz samej miniatury — np. na budynku, księdze albo w mało rzucającym się w oczy miejscu, jak choćby pod stopą szacha — i najczęściej zawierają formułę „dzieło takiego a takiego” (*pers. amal-e*).

Już pod koniec XIV wieku Dżonajd podpisał miniaturę *Homaj i Homajun w dzień po swoim ślubie*, zaś w końcu XV wieku Behzad opatrzył swoim podpisem miniatury w kairskim egzemplarzu *Bustanu* Sadiego. Na początku XVI wieku Soltan-Mohammad, spod którego pędzla wyszedł słynny *Dwór Gajomarsa*, podpisał się na dwóch miniaturach w kopii *Dywanu* Hafeza wykonanej dla księcia Sama Mirzy, brata szacha Tahmaspa. W *Alegorii pijaństwa* napis „dzieło Soltan-Mohammada” widnieje w dekoracyjnym polu powyżej drzwi. Kaligrafowany na szczycie budowli dwuwiersz z gazelu Hafeza głosi:

> I skropił z czary rozkoszy miłosierdzia anioł
> Lica perich, usta hurys jak wodą różaną.

Aby zilustrować ten fragment o zabarwieniu mistycznym, Soltan-Mohammad przedstawił scenę winiarni. W głównym pomieszczeniu widzimy oszołomionego poetę z pijanym spojrzeniem, a nad jego głową — aniołów delektujących się winem. Chwiejący się na nogach klient właśnie wchodzi do środka, zaś młodzieniec spragniony trunku wciąga na balkon dzban. W ogrodzie przed winiarnią dworzanie odpoczywają na poduszkach, na których sterczą pióra i egretki, a nastoletni chłopcy w charakterystycznych kaftanach z długimi rękawami tańczą przy dźwiękach muzyki — grają trzej wędrowni derwisze w skórzanych, włochatych pelerynach, wspomagani przez piszczałkę i bębenek.

Analogicznie do rozwiązań zastosowanych w *Koszmarze Zahhaka*, formy architektoniczne dyktują układ kompozycji, pejzaż ograniczony jest do minimum, zaś poszczególne postaci — choć pozornie odrębne — łączą się spojrzeniami, tworząc małe scenki rodzajowe.

Miniatura ta, podobnie jak druga sygnowana iluminacja z tego samego rękopisu, odbiega stylowo od *Dworu Gajomarsa*, czyli przedstawienia z kopii *Szahname*, które uznaje się za dzieło Soltan-Mohammada. Jednak we wszystkich trzech malowidłach ujawnia się ten sam dar wyobraźni. Mimo to trudno na ich podstawie odtworzyć drogę artystyczną tego twórcy — tym bardziej że wciąż wiemy zbyt mało o jego roli w procesie tworzenia.

Ilustrowanego rękopisu odgrywała jednostka. Skrupulatna analiza zachowanych manuskryptów pozwala z grubsza zrekonstruować główne etapy produkcji miniatur.

Szach Tahmasp, Tabriz, 1534–1543, 30,4 × 19,4 cm, MOR 2265, fol. 15v, Londyn.

Malarz otrzymywał kartę papieru z już skopiowanymi fragmentami tekstu i pustym miejscem przeznaczonym na przyszłą miniaturę. Zdarzało się, że prace nad ilustracjami nigdy nie zostały ukończone, w innych przypadkach — niektóre, a czasem nawet wszystkie malowidła — dodawano znacznie później, jak miało to miejsce w księdze *Chamiy*, rozpoczętej dla timurydzkiego emira Babura (zob. rozdz. VI).

Wówczas artyści musieli najpierw nanieść szkic miniatury. Za pomocą pędzelka i cienkiej czarnej kreski w tuszu zarysowywali kompozycję. Aby nakreślić całość lub uzyskać dokładne szczegóły, niekiedy posługiwali się szablonami lub perforowanymi wzornikami do wyznaczania konturów. Następnie wzmacniano główne linie za pomocą ciemniejszego tuszu, a ewentualne błędy poprawiano białą farbą. Na tym etapie urwała się na zawsze praca nad sceną *Bahram Gur w pawilonie*, który powiesił woźnicę.

Kolejny krok polegał na nałożeniu kolorów. Najpierw nanoszono srebro i złoto, potem stonowane barwy ziemi w pejzażu oraz główne odcienie sylwetek zwierząt i fragmentów tkanin. Na końcu dodawano roślinność, chmury, detale architektoniczne, rzędy wierzchowców, elementy wyposażenia wnętrz oraz twarze postaci. Do tego etapu dotarły prace nad przedstawieniem *Śpiącego Rostama* [208]; do wykonania pozostał jedynie ostatni element — ramka oddzielająca kolumny i pola z wersami od miniatury.

Nie wiadomo, czy wykonanie wszystkich wymienionych etapów należało do obowiązków jednego artysty, czy też zadania te były podzielone między kilka osób. W praktyce wyglądało to różnie — zależnie od pozycji społecznej patrona i organizacji pracowni. Dla szacha Tahmaspa, na przykład, pracowali mistrzowie najwyższej klasy, zatem pewne jest, że każdy z nich specjalizował się w innym elemencie dzieła. Zdarzało się jednak, że jeden i ten sam człowiek odpowiadał za kaligrafię, miniaturę, iluminacje, a nawet marginesy.

Jeszcze do połowy XVI wieku za dzieło sztuki uważano całość rękopisu, a rola pojedynczego artysty podporządkowana była ogólnej koncepcji. Kaligrafia, ornamentyka, miniatura, rysunek i złocenia wykonywane były przez wielu różnych mistrzów. Mimo to w manuskryptach powstających na dworze w Tabrizie wszystkie elementy były idealnie zharmonizowane — żaden nie przyćmiewał pozostałych, a wszystkie cechowała jednakowa perfekcja wykonania. Uchodziły one za jedne z najlepszych osiągnięć sztuki perskiej.

Prześwietna kopia *Chamry* Nezamiego, sporządzona dla Tahmaspa w latach 1539–1543, jest doskonałym przykładem luksusowego rękopisu z wczesnego okresu panowania Safawidów. Manuskrypt skomponował w Tabrizie sławny kaligraf Szah Mahmud Niszapuri. Marginesy każdej karty zostały udekorowane w srebrze i kilku odcieniach złota sylwetami czworonogów, ptaków, kwiatów i drzew. W obrębie tekstu pozostawiono wolne miejsca na ilustracje — obecnie rękopis zawiera 14 miniatur. Są one większe niż bloki tekstu i z trzech stron nachodzą na marginesy. Na 11 z nich widoczne są późniejsze napisy, łączące je z takimi artystami jak Aqa Mirak, Mir Mosawwer, Ali i Soltan-Mohammad.

Na ścianie zrujnowanego pałacu w miniaturze *Matematyk* [213] odczytać można ledwo widoczną inskrypcję o treści:

> „Raduje się serce te jałowe z rozkoszy wzniosłych ludzi.
> Nie masz w świecie ruin gmachu, co większy by zachwyt budził."

Napisał Mir Mosawwer w roku 964 hidżry [1539].

Sasanidzki szach Nuszirwan, przedkładający sport nad sprawy wagi państwowej, podczas jednej ze swoich przejażdżek natknął się na dwie sowy. Zapytał swojego towarzysza, o czym one rozmawiają. Ten odparł, że jedna z nich życzy sobie otrzymać tę zrujnowaną wioskę i kilka innych osad jako opłatę weselną za swoją córkę. Druga sowa przyjęła te warunki i dodała, że jeśli władca nadal będzie skazywał lud na nędzę i zaniedbanie, dorzuci do tego jeszcze nie dwie czy trzy, ale sto tysięcy podupadłych wsi.

Chcąc zilustrować tę moralizatorską opowieść, malarz stworzył zapadającą w pamięć scenę. W pustkowiu, w górnym lewym narożniku, ponad zwaliskami pałacu, umieścił oba ptaki. Zrujnowany stan gmachu oddał poprzez szczegółowe przedstawienia zawalonych ścian, porozrzucanych na ziemi kawałków płytek oraz zadomowionych w ruinach węży, jaszczurek i psa. U dołu dwaj drwale ścinają stare wierzby, co stanowi czytelną aluzję do nędzy i zaniedbania, w jakich znalazł się lud. Po prawej stronie, między kamieniami i precyzyjnie ukazanymi kwiatami, spływa kaskadowo w dół strumień – niegdyś srebrzysty, dziś sczerniały z powodu utlenienia. W głębi dwie sarny piją z innej rzeczki, a w pobliżu gniazdują bociany i przepiórki.

Manuskryptu nie ukończono za życia szacha Tahmaspa. W rozetce dedykacyjnej (karta IV) nigdy nie naniesiono inskrypcji. Dopiero w 1675 roku Mohammad Zaman uzupełnił kilka pustych miejsc pozostawionych na miniatury – między innymi sceną z Bahramem Gurem i Fetną [226]. Jedną z przyczyn, dla których przedsięwzięcia nie sfinalizowano, może być fakt, że około 1545 roku szach przestał interesować się książkami. Jak wynika z zapisów kronikarzy, we wcześniejszych latach chętnie wypoczywał, kaligrafując i malując. Pod koniec życia jednak wolał poświęcać więcej uwagi sprawom państwowym. Dodatkowo zmarli jego ulubieni artyści, a sam monarcha stracił zainteresowanie tymi sztukami.

Ilustracje z drugiej połowy panowania Tahmaspa nie są już zachowane w tej samej skali – choć nadal patronował sztuce, jego zaangażowanie miało inny charakter.

Niezwykłe zainteresowanie sztuką książki z pierwszej połowy XVI wieku przeniosło się na inne dziedziny artystyczne, szczególnie na kobiernictwo i tkactwo. Oczywiście na Bliskim Wschodzie i w Azji Centralnej już od dawna wyrabiano dywany z ornamentem, jednak najstarsze egzemplarze perskiego rzemiosła, które przetrwały w całości, pochodzą właśnie z XVI wieku. Wcześniejsze znamy jedynie z miniatur rękopiśmiennych z XIV i XV wieku. Choć na jednej ilustracji z wspaniałego egzemplarza *Szahname*, skopiowanego około 1335 roku dla Mongołów, pojawia się kobierzec z motywami zwierzęcymi, to jednak większość wczesnych przedstawień ukazuje pola środkowe dywanów wypełnione uproszczonymi wzorami raportowymi, otoczonymi bordiurami z imitacjami tekstu pisanego pismem kufickim.

Idąc dalej za tropami dostarczanymi przez miniatury, możemy stwierdzić, że w drugiej połowie XV wieku pola środkowe zaczęły stopniowo wypełniać motywy arabeskowe – medaliony i kartusze otoczone przez kwiaty oraz liściaste zwoje. Motywy te przypominają ornamenty z iluminacji rękopisów, co sugeruje, że zaczerpnięto je właśnie z książek. Ta

rewolucja w ornamentyce oznaczała, że niektórzy tkacze nie opierali się już wyłącznie na pamięci, lecz korzystali z przygotowanych wzorników.

Tahmasp założył manufaktury (*pers. karkhane*), specjalizujące się w wyrobie kobierców i tkanin, w takich miastach jak Tabriz, Kazwin, Isfahan i Kerman. Wzory stawały się coraz bardziej złożone i obejmowały przedstawienia kwiatów, drzew, zwierząt, ludzi, a także inskrypcje kaligraficzne. Zastosowanie drobnych, symetrycznych węzełków oraz jedwabiu w osnowie, wątku, a z czasem również w runie, pozwalało osiągnąć wyjątkowo rozbudowane kompozycje o zadziwiającym bogactwie szczegółów.

Z tego okresu zachowały się tylko trzy kobierce z sygnaturami i datami. Najsłynniejsze z nich to nietknięta nigdy para zwana kobiercami ardabilskimi, przechowywana w Londynie [214] i Los Angeles. Gdyby wierzyć XIX-wiecznym kupcom handlującym dywanami, pochodziłyby one z grobowca szejka Safiego w Ardabilu, jednak ci często mijali się z prawdą w swoich relacjach, dlatego taka atrybucja jest po prostu fałszywa.

Oba dywany tkane są z przędzy wełnianej na jedwabnych wątku i osnowie w taki sposób, że po rzędzie supełków wełnianych biegną trzy nitki jedwabnego wątku. Różnią się jednak pod względem liczby węzełków, faktury i wysokości runa. Londyński „Ardabil” ma średnio 46 węzłków na cm^2, zaś ten z Los Angeles — 62. Zatem w pierwszym z nich liczbę węzłów szacować można na około 25 milionów, podczas gdy w egzemplarzu ze zbiorów amerykańskich, gdy był jeszcze nienaruszony, sięgała ona ponad 34 miliony!

Oba rękodzieła pokrywa identyczny ornament — centralnie umieszczony medalion typu „szamsi” (pers. „słoneczny”) w aureoli szesnastu małych, migdałowych medalionów, przy czym na przedłużeniu dwóch medalionów na osi wzdłużnej umieszczono po jednej lampie meczetowej. W każdym z czterech naroży powtórzono ćwiartkę motywu typu „szamsi”. Elementy te, wiązane w dziesięciu kolorach — czerni, trzech odcieniach błękitu, zieleni, trzech tonacjach czerwieni, bieli i żółcieni — wydają się unosić nad granatowym, demusianym arabeskami tłem.

W kartuszach obu egzemplarzy przytoczono dwuwers z gazelu Hafiza:

„Nie mam na świecie schronienia poza twymi progi,
Nie mam gdzie złożyć głowy, chyba że u twych derwiszy.”

Po nim następuje sygnatura o treści:
„Dzieło nadwornego sługi, Maksuda z Kaszanu, roku 946 (1539).”

Nie wiadomo, czy Maksud w Kaszanie się urodził, tam mieszkał, czy może stamtąd pochodził. Z inskrypcji wynika, że zaliczał się do służby dworskiej, zaś rozmiar obu ardabilskich dywanów oraz jakość ornamentyki i wiązania dowodzą, że powstały one w manufakturach wysokiej klasy.

Techniki tkackie wykazane w dziełach podnoszą prestiż manufaktur. Wykorzystanie wełny najwyższej jakości, precyzyjne wiązanie supełków oraz różnorodność barw sprawiają, że

dywany te są wybitnymi przykładami sztuki perskiej. Ornamentyka oraz motywy roślinne, zwierzęce i kaligrafia tworzą bogatą, harmonijną całość, charakterystyczną dla sztuki safawidzkiej.

Na polach dywanów, w detalach, można dostrzec dynamiczne sceny — np. myśliwych na polowaniu — a medaliony mają barwy czerwieni i niebieskiego, pokryte subtelnymi wzorami. Styl dekoracji wskazuje na bliskie powiązania ze sztuką dworską, a także na wpływy miniatur malowanych w manufakturach dworu szacha.

W 1555 roku Tahmasp przeniósł stolicę do Kazwinu, gdzie zlecił wybudowanie sobie nowego pałacu. Niektórzy malarze z jego warsztatu przenieśli się wraz z nim, o czym świadczy fakt, że podczas dekorowania tego gmachu pracowali przy malowidłach ściennych, przedstawiających słynne epizody z literatury, zwłaszcza z poematów Nezāmiego. Pewnej grupie artystów pozwolono natomiast przejść pod opiekę innych mecenasów sztuki, przy czym jednym z najznamienitszych z nich był bratanek Tahmaspa – Ebrahim Mirza (1543–1577), cieszący się sławą uznanego kaligrafa i malarza.

Najważniejszym owocem jego patronatu jest rękopis *Haft Aurang* (Siedem tronów) mistycznego poety Abd ar-Rahmana Dżamiego (1414–1492). Dokładna analiza rękopisu pozwoliła poznać wieloetapowy cykl wykonywania luksusowej księgi z połowy XVI wieku. Poemat przepisano na 304 kartach jednowarstwowego papieru koloru kości słoniowej, który był przyciśnięty do matrycy z zaznaczoną czterokolumnową siatką do zapisania 22 linijek tekstu. Jak można wnosić z ośmiu zachowanych kolofonów, w latach 1556–1565 w trzech różnych miastach – Maszhadzie, Kazwinie i Heracie – nad księgą pracowało pięciu kopistów: Szah Mahmud al-Niszapuri (ten sam, który przepisał *Chamsę* dla Tahmaspa), Malek al-Dajlami, Mohebb Ali, Ejszi ben Eszrati oraz Rostam Ali.

Trochę zaskakujący jest układ tekstu z dużymi powierzchniami przeznaczonymi na malowidła. W dwóch wypadkach (karty 10v i 207r) skrybowie zastosowali tradycyjną metodę, zostawiając niezapisane, prostokątne bloki na miniatury w obrębie tekstu, jednak przy pozostałych dwudziestu sześciu ilustracjach obrali inne rozwiązanie – pomijając odpowiednią ilość wersów, przeskakiwali z tekstem o całą stronę. Miniatury malowano zaś oddzielnie.

Poszczególne elementy rękopisu łączono w taki sposób, że kaligrafię obustronnicowych kart wklejano w obrzeża złożone z dwóch warstw papieru o wymiarze folio. Blok tekstowy w miejscach wklejenia obrysowywano ramkami. Natomiast na odwrocie miniatur (również o wymiarach folio) naklejano kartę z tekstem i otaczano ją ramką. Kolejnym etapem po dodaniu tysięcy nagłówków, rozdzielników między kompozycjami, trójkątnych narożników, kolofonów oraz namalowaniu na marginesach ornamentów roślinnych w złocie, było połączenie kart w bifolia i zszycie ich w legę. Na końcu rękopis wkładano do okładki. Cała procedura była na tyle skomplikowana, że trudno było uniknąć choćby paru przeoczeń.

Wśród scen, jak choćby góry z postaciami, widać detale tatuaży i staranne rozmieszczenie elementów. Trudno jednak jednoznacznie odnaleźć scenę z *Madro nająca z Lejla* w namiocie,

która w kompozycji zajmuje lewy bok karty, gdyż przedstawienia postaci są mniej powiązane niż w innych malowidłach, a niektóre ujęcia przejawiają pewną luźniejszą stylizację. Na przykład na prawej stronie w namiocie widać młodzieńca siedzącego u wejścia, podczas gdy inny młodzieniec trzyma go za ramię.

Wszystkie 28 miniatur z *Haft Aurang* Dżamiego wyróżnia styl wypracowany pod patronatem Tahmaspa, choć epizody pokazane są bardziej dynamicznie. Pracowało nad rękopisem wielu artystów, jednak na razie nie da się przypisać poszczególnych miniatur konkretnym twórcom, co budzi pewne wątpliwości. Jednolity styl rękopisu wynika z kluczowej roli mecenasów – księcia Ebrahima Mirzy. Jego imię powtarza się pięciokrotnie w kolofonach, gdzie bywa wyeksponowane złotym bądź kolorowym atramentem oraz trzykrotnie na szatafach architektonicznych miniatur. W dwóch wypadkach te inskrypcje, umieszczone na budowlach, naniesiono poniżej imienia wuja księcia, szacha Tahmaspa, co bez wątpienia odzwierciedlało polityczną i rodzinną podległość Ebrahima Mirzy.

Malowidła nawiązują także do ówczesnych wydarzeń. Scena *Zulejki i Jonifa* (folio 132r) to zapewne odniesienie do ślubu Ebrahima Mirzy z córką Tahmaspa, Gouhar Soltan Chanum, w 963/1556 roku. Tym bardziej, że na ścianie nad aureolą głowy Josufa odnajdujemy tytulaturę księcia.

Pod wieloma względami ta księga Haftourang wyznacza moment, w którym wcześniejsza i późniejsza tradycja perskiego miniatorstwa rękopiśmiennego się rozeszły. W dalszym ciągu za główne dzieło sztuki uchodzi iluminowana księga pojmowana jako połączenie kaligrafii, ornamentyki, malarstwa, iluminowania złotem i ozdobnej oprawy, jednak miniatury zaczęły się usamodzielniać. W końcu w tym manuskrypcie zostały namalowane na luźnych kartach i dopiero na późniejszym etapie włączone do księgi.

Teraz artystom pozostał już tylko jeden krok do tworzenia miniatur niezależnych od tekstu literackiego, traktowanych jako odrębne dzieła sztuki. W drugiej połowie XVI wieku rzeczywiście coraz częściej sięgano do takiego innowacyjnego rozwiązania. Te rysunki i malowidła na pojedynczych planszach były reakcją na przemiany, jakie zachodziły w funkcjonowaniu patronatu i postrzeganiu roli artysty. Do wykonania autonomicznej, jednostronicowej miniatury wystarczały dużo skromniejsze fundusze niż do luksusowego manuskryptu. Co więcej, wiele z tych pojedynczych kart powstawało nawet bez patrona — malowano je na sprzedaż na bazarze, na potrzeby wytrawnych koneserów.

W tym samym czasie, w miarę jak rosło znaczenie indywidualnego stylu artysty, na odrębnie rysowanych i malowanych miniaturach zaczęły pojawiać się sygnatury. Nie ukrywano ich już na sztafażu architektonicznym, jak to robili w swoich dziełach Dżonajd czy Behzad, lecz kaligrafowano je w widocznym miejscu, obok głównego bohatera.

Tak więc w XVI wieku zaczęto cenić style poszczególnych malarzy, co przejawiało się w dodawaniu atrybucji do starszych miniatur oraz w rosnącym zainteresowaniu kolekcjonerskim i przypisywaniu dzieł konkretnym autorom, by włączać je do albumów. Dwa typy takich albumów powstały już w XV wieku: pierwszy był zbiorem dzieł

artystycznych, drugi — notatnikiem, w którym zamieszczano swobodnie zestawione szkice do miniatur, kaligrafii i motywów zdobniczych, tworzone dzięki papierowi bądź pergaminowi jako wzornikom.

W połowie XVI wieku pojawił się nowy rodzaj albumów — murakkaby, w których starannie dobierano miniatury i kaligrafię, adresowane do zapalonych miłośników na dworze Wielkich Mongolów. Jak napisał Mir Sejjed Ahmad w przedmowie do murakkaba przygotowanego w 1554 roku dla Amira Gebaga Ostaldu, jednego z dowódców wojskowych Tahmaspa:

> „…konieczne było przejrzeć i sprawdzić wyżej wspomniane woluminy i plansze (kaligrafii). Jako że ród wcześniej ich nie uporządkował ani nie ułożył, trudno było znaleźć to, czego się szukało, i z tej przyczyny trudno było zestawić tenże album, aby ów nieporządek naprawić…"

Wstępy do tych zaplanowanych albumów pisali znawcy, jak Mir Sejjed Ahmad, Dust Mohammad Malek Dajlami, a także relacje ich współczesnych, np. Kazi Ahmadi Mira Monszi, które stanowią jedne z najważniejszych źródeł do poznania dziejów sztuki perskiej książki z tego okresu. Są one zarazem istotnym dowodem na funkcjonowanie wśród elit perskich nowo wykształconego i świadomie uświadamianego umiłowania historii tej dziedziny rzemiosła artystycznego.

Albumy zawierały nie tylko miniatury z rękopisów, ale także rysunki i szkice wykonane w malarskich pracowniach szacha, przygotowywane do przeniesienia na inne materiały. Tak więc na XVI-wiecznych tekstyliach — do których zaliczyć należy także tkane lampasy, taksamity — przeważają sceny narracyjne. Medalion namiotowy (folio 217v), wykrojony i wycięty po środku z jedwabnego aksamitu tkango splotem atlasowym wątkowym i broszowanego złotą metalową nicią, ukazuje dekorację wiernie naśladującą miniatury rękopiśmienne z epoki, zarówno pod względem przedstawionych motywów, kompozycji, jak i scen: myśliwych walczących z tygrysami i lwami lub strzelających z łuków do gazeli. Jedna z postaci, przycupnięta wśród skał po lewej stronie, trzyma w rękach muszkiet — nowość sprowadzoną do Europy za panowania Tahmaspa. Wokół centralnej postaci Manama Racka rozciąga się bogata kompozycja, a po prawej stronie widoczne są detale tkaniny i jej faktura, co nadaje całemu dziełu wyjątkową oryginalność kompozycji.

Po śmierci szacha Tahmaspa I w roku 1576 nastąpiło kilka słabych rządów, w efekcie czego państwo perskie uległo destabilizacji. Dlatego pod koniec XVI wieku nie powstało już wiele znaczących dzieł sztuki. Malarze licznie emigrowali do Buchary lub do Delhi, gdzie byli przyjmowani przez tamtejszych patronów, którzy zlecali im pracę. Wielki renesans miniatury perskiej nigdy się nie zakończył, lecz okres stabilizacji i rozkwitu sztuki przypada na rządy szacha Abbasza I (panował w latach 1588–1629). W 1591 roku stolica została przeniesiona do Isfahanu, co stało się przełomowym momentem zarówno dla architektury, jak i dla innych dziedzin rzemiosła artystycznego.

Za panowania Abbasza I nastąpiła przemiana w produkcji kobierców, które zaczęły być wytwarzane na potrzeby zarówno rynku krajowego, jak i zagranicznego. Z rozkazu szacha

sprowadzono do Isfahanu Ormian z Dżulfy nad rzeką Araks w Azerbejdżanie, osiedlając ich na południowych obrzeżach miasta w nowo założonej dzielnicy zwanej Nowa Dżulfa. Z czasem Ormianie stali się ważnym czynnikiem rosnącej gospodarczej potęgi Isfahanu, szczególnie w handlu jedwabiem, co stanowiło kluczowe źródło dochodów państwa safawidzkiego.

W XVI-wiecznych kobiercach i tkaninach dworskich przedstawienia figuralne coraz częściej ustępowały miejsca wzorom roślinnym. Przykładem kobierców nowego typu są tzw. kobierce polskie, zwane po francusku *tapis polonais*. Zachowało się ich około trzystu, a znaczna część była darami dla goszczących w Persji Europejczyków, zamówionymi przez europejską arystokrację. Chociaż większość z nich uległa wyblaknięciu, ich kolorystyka oscylowała wokół przytłumionego różu, jasnej zieleni, błękitu oraz odcieni złamanej bieli, tkanych na jedwabnej lub bawełnianej osnowie i wzbogacanych srebrnym lub złotym brokatem.

Nazwa „kobierce polskie" (*polonais*) pojawiła się po raz pierwszy podczas Wystawy Światowej w Paryżu w 1878 roku, głównie dlatego, że na jednym z nich widniał herb rodowy polskiego arystokraty Władysława (księcia) Czartoryskiego (1828–1894). Na tkanym kilimie (pers. *gram*) o podobnym wzorze, pochodzącym ze zbiorów monachijskich, można znaleźć herb polskiego króla Zygmunta III Wazy (1587–1632).

W dokumencie z 12 września 1602 roku podano, że król powierzył Ormianinowi Seferowi Maratowiczowi zadanie zakupu jedwabnych tkanin. Owocem tego były m.in. kobierce z herbami, które zamawiano na dworze.

Prawie we wszystkich *tapis polonais* układ kompozycyjny jest podobny, czyli składa się z kilku bordiur o różnej szerokości, otaczających prostokątne pole centralne. W jego centrum znajduje się pojedynczy medalion lub grupa kilku takich elementów zdobniczych, natomiast w narożnikach umieszczano wzory w kształcie ćwiartek medalionu. Wypełnienie stanowi arabeska kwiatów i liści, które wiją się majestatycznym rytmem po polu środkowym, dzięki czemu to, wydawałoby się pretensjonalne, określenie okazuje się zaskakująco trafne.

Na szczególną uwagę zasługuje jeden egzemplarz z pary kobierców należących niegdyś do rodziny Doria, gdyż na tkaninie zachowała się żywa paleta barw: czerwień w odcieniach pomarańczu, róż, biel, żółcień, jasna zieleń, zieleń, jasny brąz, błękit, kremowy błękit, jasny fiolet, jasny brąz oraz czerń. Oba kobierce wyróżniają się także asymetrycznym układem kompozycyjnym — ćwierćmedaliony umieszczono tylko po dłuższej stronie prostokątnych pól, a centralne medaliony nie znajdują się dokładnie na środku, co sugeruje, że oba kobierce były zaprojektowane jako jedna całość i miały być układane obok siebie.

Innym typem kobierców z czasów Abbasa I są tzw. kobierce z dzbanami. Charakterystyczną cechą ich jednokierunkowego układu ornamentalnego jest gęsta sieć motywów przedstawionych w trzech wymiarach: jeden z nich ułożony jest z wijących się pnączy i latorośli, a dwa pozostałe z grubych, czerwono-niebieskich łodyg. Łodygi te wyłaniają się z dzbanów, stąd nazwa tego typu dywanów, i są pokryte licznymi większymi i mniejszymi kwiatami, wiciami oraz listkami.

Do wiązania tych kobierców stosowano przędzę wełnianą w niezwykle bogatej kolorystyce — doliczyć można kilkanaście różnych barw farbowanej wełny od ciemnego błękitu po czerwień, choć znane są też inne odcienie tła. Pod względem technicznym wyróżnia je bawełniana osnowa i trzy nitki wątku: pierwsza i trzecia z wełny, a druga z jedwabiu lub bawełny. Ten specyficzny układ jest typowy dla kobierców wytwarzanych w XIX wieku w Kermanie, a przyjmuje się, że kobierce z dzbanami wywodzą się z tego miasta.

Wśród kobierców z datami spotykamy również egzemplarze o ornamentyce arabeskowej, pejzażowej i ogrodowej. Wczesne egzemplarze tej grupy wydają się być oparte na największym zachowanym kobiercu ogrodowym o dużych rozmiarach (8,75 x 3,75 m), odkrytym w 1937 roku w zaplombowanej sali pałacu Ambecru w Indiach. Na etykiecie znalezionej w pobliżu Dźajpuru odnotowano, że pochodzi on z Fortu Ambe.

Podobnie jak w tradycyjnych perskich ogrodach, dywan jest podzielony na kwatery (rabaty), z centralnie umieszczoną fontanną lub kopułą, bogato zdobioną kwiatami. W „wodzie" przedstawiono ryby, żółwie oraz kaczki pływające po tafli, otoczone płatkami lotosu, palmami daktylowymi i innymi roślinami. Ornamentyka wykonana jest w żywych barwach — od zieleni po róż i inne intensywne kolory. Niewątpliwie mamy tu do czynienia z majestatycznym kobiercem ogrodowym, który prawdopodobnie powstał za czasów panowania Abbasa I w Isfahanie lub innych miastach safawidzkich.

Jeśli chodzi o wyroby metalowe z końca XVI wieku, widać w nich nowy styl estetyczny — drobne szczegóły, takie jak zwężające się formy, niemal inkrustacje ze srebra oraz stosowanie form falistych. Powracają dekoracje figuralne, niemal całkowicie zamknięte w perskich wzorach. W tej dziedzinie rzemiosła artyści osiągnęli mistrzostwo, choć nadal dominowała ornamentyka roślinna i abstrakcyjna.

Jako specyficzny, nowy wyrób można uznać wazę o cylindrycznym, niekiedy fazowanym, rozszerzonym spodzie. Kształt ten kryje całą powierzchnię dekoracji z zygzakowatych, wijących się arabesk. Inne popularne formy to misy na wino o płaskich, rozchylonych stopkach, dzbanki z kulistymi brzuścami i wygiętymi wylewami na wysmukłych stopkach, często zakończone wywiniętym, zakręconym wylewem. Całe powierzchnie tych przedmiotów zdobią motywy roślinne, czasem z wizerunkami ludzi i zwierząt, umieszczonymi w wielopłatkowych medalionach na ruszcie lub w rolkach.

W przeciwieństwie do wcześniejszych wyrobów metalowych, na których podawano imiona wytwórców, na tych safawidzkich przedmiotach widoczne są inskrypcje z perskimi wierszami i imionami właścicieli, umieszczone w kartuszach. Na niektórych wyrobach kartusze są puste, co pozwala sądzić, że wykonano je na potrzeby rynku. Pojawiają się również imiona ormiańskie, co sugeruje, że przedmioty te powstały dla patronów z tej grupy etnicznej.

Członków wspólnoty ormiańskiej z Nowej Dżulfy Abbas I zamówił wprawdzie także kopie wielkich ksiąg (Sahname) o dużych rozmiarach, jednak te zbiorowe dzieła sztuki przygotowywane przez kilku mistrzów stopniowo traciły na znaczeniu, ustępując miejsca

pojedynczym planszom będącym dziełem jednej osoby. Czołowym miniaturzystą na dworze szacha był Reza (ok. 1565–1635), który pozostawał w bliskich związkach z władcą — świadczy o tym nadany mu tytuł mektera Abbasi.

Dzięki zapisom ówczesnych historiografów można z dokładnością niemal niespotykaną w przypadku twórców sprzed 50 czy 100 lat śledzić jego drogę artystyczną. Był synem artysty działającego na dworze Tahmaspa, Alego Asgara. Kiedy szach przestał interesować się miniaturą, Reza przeniósł się na 10 lat do Maszhadu, gdzie wyraźniej rozwinął swój styl, zwłaszcza w portretach i scenkach rodzajowych, które cieszyły się popularnością wśród mecenatów spoza domu panującego.

Na tym etapie swojej twórczości trzymał się stylu malarstwa z lat 70. i 80. XVI wieku, z precyzyjnym linearnym rysunkiem, zamkniętymi konturami i dużymi, barwnymi płaszczyznami kompozycji. Przykładem jest subtelny „Młodzieniec w niebieskim płaszczu" (Reza, Łucznik Naszmiego, Isfahan 1622, gwasz na papierze, 19 × 10 cm, Harvard University Art Museums) [223]. Jednocześnie wprowadził charakterystyczne powiewające skraje turbanów i pasów, nadając im wyrazisty artystyczny kształt.

Motywy kreślone linią krzywą rozwinął w finezyjnych, kaligraficznych rysunkach, które tworzył w latach 1591–1603 — od ukończenia swojej pierwszej datowanej miniatury do momentu, gdy zaczął podpisywać się jako „Reza-je Abbasi". Początkowo przedstawiał zwykle młodzieńców dworskich, z czasem jednak poszerzył tematykę o sylwety wieśniaków, rzemieślników i mistyków.

Niedługo po 1603 roku przeżył najprawdopodobniej kryzys wieku średniego. Współcześni mu dziejopisarze podają, że przestał kontaktować się z osobnikami wątpliwego autoramentu i zarzucił malowanie postaci dworskich. Portret Łucznika Naszmiego emanuje życzliwością i ukazuje typowego przedstawiciela niższych warstw społecznych, wśród których artysta wówczas przebywał.

Charakterystyczne dla jego twórczości jest mistrzowskie operowanie światłem i barwą. Przedstawiony młodzieniec ma wyobrażenie brzu i brzuchatego lejucha palącego fajkę, co świadomie kontrastuje z wysublimowanym gustem dworskich elit. Można jednak doszukać się w tej miniaturze aluzji do zasadniczej przemiany, jaka dokonała się w Safawidzkim społeczeństwie za sprawą reorganizacji przeprowadzonej przez Abbasa Wielkiego w szeregach armii.

Wówczas to szlach zastąpił dotychchczasowe podziały wyznaczane według przynależności plemiennej (kategoria „Hankeji") i po raz pierwszy wprowadzono broń palną. Taki wykonawca tradycyjnego zawodu, jak łucznik Naszmiego, nie był już potrzebny w wojsku nowym — po zdemobilizowaniu mógł rzeczywiście szukać pociechy w malowaniu i życiu artystycznym.

Najbardziej utalentowanym uczniem Rezy był Moin, znany również jako Mesawver, czyli „malarz", działający przez większą część XVII wieku. Choć na początku swojej drogi

artystycznej współtworzył rękopisy „Shahnameh”, najbardziej znany jest z jednostronicowych miniatur, które stanowią kwintesencję estetyki XVII-wiecznego Pergi. Jego dzieła cechuje wyśmienita kreska oraz wyraźnie widoczny zmysł obserwacji artysty. Dowodem na to jest rysunek wykonany sepią przedstawiający tygrysa atakującego młodzieńca (224). Obok widać trzy postacie mężczyzn, które usiłują odciągnąć drapieżnika od ofiary. Kolory pozostają w tonacji czerwono-brązowej.

W długim napisie u góry rysunku, pionowo względem kompozycji, znajduje się opis nieprzedstawionej sceny:

„Wypadł poniedziałek, dzień świętego, błogosławionego miesiąca ramadanu roku 1062, kiedy poseł z Buchary przywiózł tygrysa w darze dla Najjaśniejszej Mości Szacha Solejmana. Przy bramie Darwam-je Doulat zwierzę niespodziewanie rzuciło się do przodu, wyszarpało połowę twarzy pomocnika ze sklepu warzywnego, który miał nie więcej niż piętnaście lub szesnaście lat. Zginął w ciągu niespełna godziny. Usłyszeliśmy o sprzedawcy, jednak go nie widzieliśmy. Namalowano ten rysunek dla upamiętnienia tego wydarzenia. W tym roku, od początku drugiej połowy zaszczytnego miesiąca Srawbana aż do ósmego dnia Szawwala, ludzie nie mają siły, by go znieść. Większość towarów podrożała, a drewno opałowe kosztuje już sześć hojanów za man, podobnie jak podpałka — wszystko jest trudno dostępne. Doszło do takich zdarzeń, że nie zostały ani szklane butelki, ani flakoniki na wodę różaną.”

Rysunek został opublikowany ponownie i stanowi świadectwo tej dramatycznej historii.

INDIE W OKRESIE SUŁTANATÓW

Architektura i sztuka w Indiach w okresie sultanatów

Handlowe faktorie wzdłuż rzeki Sindhu powstawały już w VIII wieku, na wzór osad w kalifacie umajjadzkim. Ślady tych działań archeologicznych odnaleziono między innymi w Hamburgu. Islam stopniowo rozpowszechniał się na centralnych ziemiach Indii w okresie od VII do XII wieku.

Pierwsze muzułmańskie wpływy w architekturze Indii pojawiły się dopiero pod koniec XII wieku, za panowania sułtana Muhammada bin Sam, dowódcy Kutb-ud-Dina Aibaka. To on założył Delhi jako twierdzę na zachód od starego miasta. Delhi stało się siedzibą kilku dynastii, znanych pod wspólną nazwą sułtanatu Delhi, które panowały kolejno aż do połowy XVI wieku. Często było również stolicą cesarzy z dynastii Mogołów. Miasto szybko stało się ważnym ośrodkiem muzułmańskiej kultury i nauki, a wielu intelektualistów szukało w nim schronienia przed najazdami Mongołów. W Indiach działały także mistyczne sekty sufickie, takie jak sufi stuhrawardizia, które przyczyniły się do nawrócenia wielu osób z niższych kast

hinduskich na islam, choć liczba nawróconych w tym okresie nie była duża w porównaniu do całej populacji regionu.

Do wznoszenia nowych typów budowli, szczególnie meczetów i grobowców, muzułmanie musieli wprowadzić nowe techniki budowlane. W przeciwieństwie do wielu innych regionów świata islamu, gdzie istniało już wiele meczetów oraz gdzie mecenasowie wspierali budowę madrasa i khanqah, Indie były pod tym względem nowym terenem. Trzeba było więc budować od podstaw cały kompleks muzułmańskich obiektów sakralnych.

Wszystkie te budowle różniły się pod względem koncepcji przestrzennej od typowych budowli indo-hinduskich i dżinijskich. Głównym typem budynku religijnego w Indiach była świątynia — dom bóstwa, którego forma architektoniczna miała symbolizować kosmiczną górę (w Indiach określaną jako „góra Meru"). Była to solidna konstrukcja z kamienia, o starannie wyważonych proporcjach i bogatej dekoracji figuralnej, często uzupełniana dziedzińcami, przedsionkami, bramami i portykami, zdobionymi rozmaitymi ornamentami stawianymi w obrębie świętego terenu. Świątynia nigdy jednak nie była przeznaczona do wspólnych modlitw, tak jak meczet.

Na terenach opanowanych przez islam, gdzie głównym materiałem budowlanym był kamień, często wykorzystywano spolia ze świątyń hinduskich — przede wszystkim filary z portyków i ogrodzeń. Miejscową tradycję architektury kamiennej, charakteryzującą się belkowaniem (gdzie filary i kroksztyny podpierają architrawy oraz dachy z płyt kamiennych), zmodyfikowano przez wprowadzenie łuków, typowych dla muzułmańskiej architektury ceglanej znanej z Afganistanu, Iranu i zachodnich rejonów Azji Centralnej. Początkowo kształt łuków nadawano za pomocą odpowiednio wysuwanych kroksztyn, a duże sale (hypostyle) łączono belkowaniem. Budowniczowie szybko jednak opanowali techniki budowy łuków i sklepień, które pozwalały na tworzenie wyższych i przestronniejszych wnętrz — co było niezbędne w architekturze meczetów przeznaczonych do modlitwy zbiorowej.

Fresk

Przykładem rozwoju architektonicznego w czasach sułtanatu Delhi jest meczet w stolicy, znany obecnie jako meczet Quwwat al-Islam, którego budowę rozpoczęto w latach 90. XII wieku, zaraz po zdobyciu miasta przez muzułmanów. Początkowo łuki były imitowane przez krokwie zwane kroksztynami (elewacja Ajbaka z 1198 roku), kopuły podnoszono na układanych w wielobok grymsach, ale przed panowaniem dynastii Khaldżów (1290–1320) regułą stały się prawdziwe łuki budowane z klinów oraz kopuły na trompach.

Minaret Qutb Minar (budowany od 1199 do 1368 roku; wysokość 72,5 m), podobnie jak minarety wznoszone wcześniej przez Gaznawidów w Afganistanie, posiada cylindryczny trzon, podzielony czterema mukarnasowymi gzymsami i zdobiony inskrypcjami. W przeciwieństwie do minaretów afgańskich został zbudowany z piaskowca.

Meczet Quwwat al-Islam oraz inne meczety zachowały się w kilku ważnych ośrodkach północnych Indii, takich jak Adźmer, położony około 150 km na południowy zachód od Delhi, w samym środku Radżastanu. Tam wzniesiono meczet Arhai-Din-ka-Jhonpra („Dwa i pół dnia") w 1199 roku, sześć lat po podboju regionu. Nazwa meczetu pochodzi od jarmarku, który odbywał się na tym miejscu przez dwa i pół dnia. Zgodnie z inskrypcją przy mihrabie, meczet pochodzi z czasów panowania w Delhi Kutb ud-Dina Ajbaka i datowany jest na marzec-kwiecień 1199 roku.

Meczet w Adźmerze wzniesiono na wzgórzu, posadowionym na wysokim czworobocznym podeście o boku długości 79 m. Podest, element konstrukcyjny zapożyczony z prehistorycznej architektury świątyń, stał się cechą charakterystyczną meczetów w Indiach. Wszystkie narożniki, z wyjątkiem północno-zachodniego, który przylega do skalnego występu, osłonięte są przybudowanymi wieżami, zaakcentowanymi żebrowaniem. Po wschodniej stronie do głównego wejścia prowadzą cztery ciągi schodów, liczące po 34 stopnie, które otwierają się na dziedziniec. Hypostylowa sala modlitw po stronie zachodniej jest przykryta pięcioma dużymi i pięcioma małymi kopułami. Od strony dziedzińca przysłania ją arkadowa fasada z siedmioma ostrołukowymi wejściami, prawdopodobnie zbudowana około 1229 roku przez bractwo Iltutmiskija. Podobne arkady wsparte na filarach planowano, a może nawet wzniesiono, przy pozostałych bokach dziedzińca. Niszę mihrabu, zwieńczoną konchą otoczoną ostrym lambrekinem, gęsto pokrywają płaskorzeźbione ornamenty roślinne i epigraficzne.

W meczecie w Adźmerze, podobnie jak w Quwwat al-Islam w Delhi, miejscowe indyjskie materiały i techniki budowlane połączono z obcym muzułmańskim rozplanowaniem i funkcją. Podest i wejście po schodach są typowe dla świątyń zachodnich Indii, podobnie jak kamienne konstrukcje belkowe. Do budowy w dużym stopniu wykorzystano spolia z wcześniejszych świątyń hinduskich: ustawiano jeden na drugim trzy rzędy filarów lub kolumn, aby osiągnąć odpowiednią wysokość i kładąc zadaszenie stworzyć efekt przestrzenności, nieznany w miejscowej architekturze. Arkadowa fasada od strony dziedzińca wzorowana jest na podobnej konstrukcji z meczetu Quwwat al-Islam, lecz jej reliefowa dekoracja stanowi przeniesienie kamiennej ornamentyki, typowej dla architektury Gurydów w Afganistanie, układanej wcześniej z cegieł.

Centralny łuk, wywyższony nad innymi, jest oczywistym nawiązaniem do pisztaku. Wieńczy go w górnych narożnikach para minaretów (zachowały się jedynie ich nasady), których budowę bez wątpienia wzorowano na meczetach położonych dalej na zachód ziem islamu, w Anatolii.

W 1290 roku dynastia niewolnicza, czyli następcy Kutb ud-Dina Ajbaka, objęła władzę w Delhi...

Łukier Anatow

Przykładem rozwoju architektonicznego w czasach sułtanów delhijskich jest meczet w stolicy, znany obecnie jako meczet *Quwwat al-Islam*, którego budowę rozpoczęto w latach

90. XII wieku, zaraz po zdobyciu miasta przez Kutb ud-Dina Ajbaka. Początkowo łuki były imitowane przez krokwy i kroksztyny (elewacja Ajbaka, 1198), a kopuły podnoszono na układanych w wielobok grymsach. Jednak przed panowaniem dynastii Khaljidów (1290–1320) regułą stały się prawdziwe łuki budowane z klinów oraz kopuły na trompach.

Minaret Kutb Minar (1199; wysokość 72,5 m), podobnie jak minarety wznoszone wcześniej przez Gaznawidów w Afganistanie, posiada cylindryczny trzon dzielony czterema mukarnasowymi gzymsami i zdobiony inskrypcjami. W przeciwieństwie do minaretów afgańskich, został zbudowany z piaskowca.

Meczety zachowały się w kilku ważnych ośrodkach północnych Indii, takich jak Adźmer, położony około 150 km na południowy zachód od Delhi, w samym środku Radżastanu. Meczet w Adźmerze został wzniesiony w 1199 roku, sześć lat po podboju tego regionu. Znany jest jako meczet *Arhai-Din-ka-Jhonpra* („Dwa i pół dnia") – nazwa ta pochodzi od trwającego wcześniej w tym miejscu jarmarku, który trwał właśnie tyle dni. Zgodnie z inskrypcją na minbarze, meczet pochodzi z czasów panowania w Delhi Kutb ud-Dina Ajbaka i datowany jest na marzec-kwiecień 1199 roku.

Meczet usytuowano na jednym ze wzgórz Adźmeru, na wysokim czworobocznym podeście o boku długości 79 m. Podest, będący elementem konstrukcyjnym zapożyczonym z prehistorycznej architektury świątynnej, stał się cechą charakterystyczną meczetów w Indiach. Wszystkie narożniki, z wyjątkiem północno-zachodniego, który przylega do skalnego występu, są osłonięte przybudowanymi wieżami akcentowanymi żebrowaniem.

Po wschodniej stronie, do głównego wejścia prowadzą cztery ciągi schodów liczące po 34 stopnie, które wiodą do okazałej bramy otwartej na dziedziniec. Hypostylowa sala modlitw, po stronie zachodniej, zadaszona jest pięcioma dużymi i pięcioma małymi kopułami. Od dziedzińca zasłania ją arkadowa fasada z siedmioma ostrołukowymi wejściami, prawdopodobnie zbudowanymi około 1229 roku przez bractwo Iltutmiskijja. Podobne arkady wsparte na filarach planowano, a może nawet wzniesiono, przy pozostałych bokach dziedzińca. Niszę mihrabu, zakończoną konchą i otoczoną ostrym lambrekinem, gęsto pokrywają płaskorzeźbione ornamenty roślinne i epigraficzne.

W meczecie w Adźmerze, podobnie jak w meczecie *Quwwat al-Islam* w Delhi, miejscowe indyjskie materiały i techniki budowlane połączono z obcym muzułmańskim rozplanowaniem i funkcją. Podest i wejście po schodach są typowe dla świątyń w zachodnich Indiach, podobnie jak kamienne konstrukcje belkowe. Do budowy w znacznym stopniu wykorzystano spolia z wcześniejszych świątyń hinduskich: ustawiano jeden na drugim trzy trzony filarów lub kolumn, aby osiągnąć wystarczającą wysokość i kładąc zadaszenie, stworzyć efekt przestrzenności nieznany miejscowej architekturze. Arkadowa fasada od strony dziedzińca jest wzorowana na podobnej konstrukcji meczetu *Quwwat al-Islam* w Delhi, jednak jej reliefowa dekoracja stanowi przeniesienie kamiennej ornamentyki układanej z cegieł, właściwej dla architektury Gurydów w Afganistanie.

Centralny łuk, wywyższony nad innymi, jest oczywistym nawiązaniem do pisztaku. Wieńczy go w górnych narożnikach para minaretów (zachowały się jedynie ich nasady), których budowę bez wątpienia wzorowano na meczetach położonych dalej na zachód, w ziemiach islamu, w Anatolii.

W 1290 roku dynastię niewolniczą, czyli następców Kutb ud-Dina, zastąpiła dynastia Khaljidów...

Ud-Din Ajbaka został zastąpiony przez dynastię Khaldżich, która panowała do 1320 roku. Wybitną postacią tej linii sułtanów z Delhi był Ala ud-Din (panował w latach 1296–1316), który uważał się za drugiego Aleksandra Wielkiego i marzył o stworzeniu ogromnego imperium. Kilkakrotnie odpierał ataki Mongołów z północy; zaanektował także centralne i południowe tereny Indii, zdobywając tam bogate łupy.

W 1303 roku, aby obronić się przed Mongołami, Ala ud-Din zbudował w Siri nową twierdzę, położoną na równinie około 4 km na północny zachód od starego Delhi [192]. To założenie architektoniczne zainaugurowało tradycję ekspansji urbanistycznej miasta w różnych kierunkach, która trwała aż do XVII wieku. Historię Delhi często przedstawia się jako opowieść o siedmiu miastach (lub ośmiu, jeśli doliczyć New Delhi, które w 1911 roku zostało stolicą Indii Brytyjskich).

Mury Siri otaczały teren o nieregularnym, prawie owalnym kształcie; podobno miały siedem bram, z których po licznych zniszczeniach w XVI wieku zachowały się tylko nieliczne fragmenty. W czasach Ala ud-Dina i jego syna zaczął rozwijać się obszar wokół siedziby Nizama.

Forteca Ala ud-Dina to budynek na planie kwadratu o boku 100,5 m. Mur wschodni otacza m.in. grobowiec Imamsi po stronie zachodniej i prowadzi do meczetu położonego na wielkim dziedzińcu Ala ud-Dina. Ściany bramy o grubości 3,2 m przykrywa niska kopuła na trompach. Nietypowa grubość ścian oraz wielka wysokość kopuły świadczą o tym, że budowniczy nie mieli tradycji wznoszenia małych, kubicznych budowli z półkolistymi kopułami, które od wieków rozwijano na terenach Afganistanu.

Budynek został oblicowany czerwonym piaskowcem oraz elementami białego marmuru kontrastującymi kolorem, a całość bogato zdobiono arabeskami i inskrypcjami. Ostrołukowe łuki otaczające wejście do bramy podkreśla modelowany w podhaczu lambrekin oraz palmetowe wypustki. Prostokątne ościeża rozmieszczone na dwóch kondygnacjach stanowią obramienia blend oraz parę okien przesłoniętych ozdobnymi kratami na pierwszym piętrze. Wiele z tych elementów dekoracyjnych, takich jak kontrastowe kolory murów, ostrołukowe kroksztyny oraz kamienne ażurowe wypełnienia, stało się później cechą charakterystyczną muzułmańskiej architektury w Indiach.

Ala-e Darwaza
Qutb Minar

Grobowiec Ghiyasa ud-Dina Tughlaka
Mapa przedstawiająca siedem miast Delhi

Dina Auli (1236–1325), mistyk z bractwa čiština, według legendy swoim modlitwom zawdzięcza ocalenie miasta przed atakiem Mongołów. Wzniesiono tam meczet zgromadzeń sufickich, a po śmierci świętego teren zwany Nizamuddin stał się ważnym ośrodkiem religijnym, zgodnym ze zwyczajami sufizmu rozpowszechnionymi w innych regionach świata muzułmańskiego w XIV wieku.

W latach 1295–1315 Ala ud-Din podjął rozbudowę meczetu Kuwwat al-Islam, który wcześniej, w latach 1210–1229, został powiększony przez Iltutmiša. Nowy meczet o wymiarach 228 x 135 m miał arkadową fasadę sali modlitw wydłużoną ku północy o długość poprzedniej części budowli. Graniczył on z nowym dziedzińcem, gdzie rozpoczęto budowę drugiego minaretu, którego podstawa miała dwa razy większą średnicę niż minaret Qutb Minar, a jego wysokość mogłaby osiągnąć imponujące 145 m. Śmierć mecenasa uniemożliwiła ukończenie tego ogromnego projektu, ale można go zrekonstruować na podstawie zachowanych fundamentów. Z czterech wielkich bram, które planowano wybudować przy północnej, wschodniej i południowej ścianie meczetu, wzniesiono w 1311 roku jedynie bramę południową – Ala-e Darwaza [193].

Śmierć Ala ud-Dina zakończyła panowanie dynastii Khaldżich, którą zastąpiła dynastia Tuglaków (1320–1414), trzecia linia sułtanów delhijskich. Tuglakowie wywodzili się od Gazi Malika Tuglaka, dowódcy turecko-indyjskiego, który od 1305 roku był zarządcą Multanu z nadania Khaldżich. Stworzyli oni najpotężniejsze i najbardziej prężne państwo w historii sultanatu delhijskiego. Byli ważnymi mecenasami literatury i nauki oraz wspierali muzułmańskie instytucje religijne. W Delhi wzniesiono w tym czasie trzy miasta: Tuglakabad, Drahpanah i Firozabad. Patronowali bogatej i zróżnicowanej architekturze zarówno w Delhi, jak i w Multanie (Pendżab). Materiały i techniki budowlane były typowe dla tego okresu, a zaangażowanie dworu panującego przejawiało się w zatrudnianiu licznych mistrzów sztuki budowlanej. Znacząca liczba zachowanych budowli Tuglaków pozwala po raz pierwszy w architekturze muzułmańskich Indii wyróżnić styl dynastyczny.

Najwcześniejszym przykładem architektury Tuglaków jest grobowiec sufiego Rukn-e-Alama (1320) w Multanie, obecnie na terenie Pakistanu. Został on wzniesiony przez Gazi Malika Tuglaka, gdy zarządzał prowincją. Niższa kondygnacja budowli ma plan ośmioboczny (długość 27,4 m, wysokość 15,5 m), z pochylonymi elewacjami i zwężającymi się wieżyczkami zakończonymi kopułkami w narożnikach. Wyższa kondygnacja, również ośmioboczna, z pionowymi ścianami podtrzymuje wielką kopułę o łącznej wysokości 35 m wraz ze zwieńczeniem. Region Multanu i Sindhu utrzymywał silne związki z Afganistanem oraz wschodnim Iranem, co znalazło odzwierciedlenie w specyficznym stylu architektonicznym – stosowano tam cegłę, mozaikę ceramiczną oraz drewno do konstrukcji dachów. Grobowiec Rukn-e-Alama jest zbudowany z cegły, podobnie jak inne starsze budowle w regionie, np. grobowiec Khalida bin Walida, wzniesiony przez Alego bin Karmakha, zarządcę z nadania Gurydów, pod koniec XII wieku niedaleko Kabirwali.

W dolnych partiach mauzoleum Rukn-e-Alama w elewacje wbudowano poziome drewniane belki, a wnętrze i zewnętrze budynku ozdobiono cegłami gładkimi, modelowanymi lub pokrytymi szkliwem w odcieniach ciemno- i jasnoniebieskim oraz białym. Chociaż ośmioboczna druga kondygnacja jest charakterystyczna dla multanskiej tradycji, to właśnie niższa kondygnacja w tym kształcie, obecna w mauzoleum Rukn-e-Alama, wyróżnia się spośród trzech starszych grobowców w regionie – szejka Baha ud-Din Zakari'ego (zm. 1262), Sahada Šahida (zm. 1270) oraz Šaha Samsa Sabzwariego (zm. 1276), które mają niższą kondygnację na planie kwadratu.

Drewniany mihrab w mauzoleum Rukn-e-Alama to jedyny tego rodzaju zachowany przykład w Indiach. Podobnie jak meczet gromadzący wiernych, monumentalny grobowiec stanowił nową formę architektoniczną wprowadzoną przez muzułmanów do Indii. Muzułmański obrzęd pogrzebowy zasadniczo różni się od rytualnej kremacji praktykowanej w Indiach. Choć pobożni muzułmanie powołują się na niechęć proroka Mahometa wobec upamiętniania grobów, to już przed XIII wiekiem wznoszenie grobowców nad miejscami pochówku ważnych i świętych osób oraz pielgrzymowanie do nich stało się powszechną praktyką w krajach islamskich. Najpopularniejszą formą grobowców była konstrukcja na planie kwadratu lub oktogonu wspierająca kopułę. Pierwsze muzułmańskie grobowce w Indiach niewątpliwie wzorowano na licznych, zachowanych budowlach sepulkralnych z terenów Iranu i Afganistanu.

Piramidalna, trzykondygnacyjna budowla o schodkowej bryle, wysokości 14 m, mieszcząca sklepione sale i przejścia, została wzniesiona w typowej dla Tuglaków technice murarskiej — z kamienia łączonego zaprawą i pokrywanego białym tynkiem. Ciągi schodów w narożnikach prowadzą na najwyższą kondygnację — taras otoczony niegdyś kolumnadą o wysokości 4,9 m, z ustawioną w jego centrum trzynastometrową kolumną (lath) z piaskowca pochodzącą z czasów Aśoki (III wiek p.n.e.).

W 1367 roku kolumnę zabrano z jej pierwotnego miejsca w pobliżu Ambali, 192 km na północ od Delhi. Przetransportowano ją w dół rzeki Jamuny i ustawiono w nowym miejscu. W dawnych źródłach budowlę nazywano „manarą meczetu gromadzącego", zaś samą kolumnę określano mianem „złotej manary" (*manar-e zarrin*) — z powodu barwy kamienia, złoconych malowideł lub wypolerowanej powierzchni. W biografii Firoz Szaha zapisano, że była to „widoczna oznaka dla muzułmanów: po tym, jak kolumna przez tak wiele tysięcy lat była przedmiotem kultu politeistów i niewiernych, dzięki wysiłkom sułtana Firoz Szaha i łasce Boga, stała się znakiem miejsca kultu wiernych".

Choć ustawienie kolumny na budowli przywodzi na myśl żelazny filar z okresu Guptów (IV w.), umieszczony przez Kutb ad-Dina Ajbaka na dziedzińcu meczetu Kuwwat al-Islam, różni się on znacznie pod względem formy. Ogólnie rzecz biorąc, piramidalna budowla była pierwszym muzułmańskim obiektem w północnych Indiach, który wyraźnie odszedł od podstawowych kanonów architektury islamskiej.

Choć Firoz Szah zlecił budowę wielu madras, przetrwała tylko jedna — wzniesiona w 1352 roku wzdłuż wschodniego i południowego brzegu wielkiej cysterny zwanej Hauz Khas w

Delhi. Jest to największa i najbardziej rozbudowana madrasa z tego okresu zachowana w świecie islamu. Częściowo powstała na fundamentach wcześniejszej budowli Ala ud-Dina Khaldżiego, a otoczenie cysterny stało się miejscem spotkań poetów, śpiewaków i muzyków, o czym wspomina marokański podróżnik Ibn Battuta, który odwiedził Delhi w latach 30. XIV wieku.

Założenie architektoniczne składa się z dwóch długich budynków połączonych czworobocznym, zwieńczonym kopułą grobowcem fundatora. Wnętrze mauzoleum służyło jako miejsce modlitwy. Na dwóch kondygnacjach znajdowały się amfiteatralne galerie, przesklepione sale poprzedzone kolumnowymi portykami oraz wąskie pomieszczenia mieszkalne. Sale na niższym poziomie były mieszkaniami uczonych i studentów, natomiast bardziej otwarte przestrzenie wyżej pełniły funkcje reprezentacyjne. Między madrasą a murami zewnętrznymi znajdowało się kilka pawilonów ogrodowych, krytych kopułami, oraz inne mniejsze budowle.

Niezwykły układ przestrzenny kompleksu — ogrody, pawilony, grobowce, portyki i dziedzińce — oraz waga, jaką przykładano do formy dziedziców i stref przejściowych, odróżniają madrasę w Hauz Khas od podobnych instytucji w innych krajach muzułmańskich. Szczególne znaczenie miały sklepione aule i przestrzenie mieszkalne.

Architektura dynastii Tuglaków to pierwszy przykład muzułmańskiej architektury w Indiach, w której próbowano połączyć miejscowe tradycje budowlane — takie jak użycie filarów, architrawów, gzymsów (elementów belkowania) oraz metod konstrukcyjnych, w tym sporządzania zaprawy gipsowej z wodą o precyzyjnie określonej temperaturze — z elementami charakterystycznymi dla architektury muzułmańskiej na innych obszarach świata islamu, jak łuki, sklepienia czy kopuły.

W przeciwieństwie do wcześniejszych praktyk, powierzchnie budowli nie były już bogato rzeźbione. Skupiono się na masywnych formach architektonicznych, których wyrazistość uzyskiwano dzięki zestawianiu surowych brył i oszczędnemu użyciu koloru.

Stosunkowo duża liczba zachowanych budowli o zróżnicowanej funkcji — meczetów, madras, cystern i fortyfikacji — świadczy o gotowości mecenasów i budowniczych do eksperymentowania z nowymi formami oraz ich adaptowania do lokalnych warunków. Okres ten zakończył się wraz ze śmiercią Firoz Saha w 1388 roku. Kulminacją trwających niemal dekadę wyniszczających walk o sukcesję był najazd Timura na północne Indie. Mimo to osłabieni Tuglakowie utrzymali się u władzy jeszcze przez 16 lat.

Po złupieniu Delhi przez Timura w 1398 roku i obaleniu Tuglaków, w okresie czwartego i piątego sułtanatu delhijskiego aktywność budowlana w zakresie monumentalnej architektury znacznie osłabła. Miasto podupadło w czasach dynastii Sajjidów (1414–1451), lecz odżyło pod rządami dynastii Lodich (1451–1526), kiedy powstało kilka nowych meczetów i grobowców.

Zrezygnowano wówczas z budowy wielkich meczetów gromadzących, tak popularnych w poprzednich epokach. Rozpowszechnił się natomiast nowy typ mniejszego meczetu z salą modlitw o jednej przęśle poprzecznej, zwieńczonej trzema lub pięcioma kopułami. Najstarszym zachowanym przykładem takiego rozwiązania jest meczet Bara Gumbad, wzniesiony w 1494 roku przez Sikandara Lodiego jako ceremonialne wejście do Bāġ-e Jād — ówczesnego miejsca pochówku sułtanów (obecnie znanego jako ogrody Lodich).

Nowy typ meczetu nawiązywał do wcześniejszych wzorców z epoki sułtanatów i świadczył o ponownym zainteresowaniu monumentalnymi fasadami, często wyposażonymi w pisztak i dekorowane kontrastującym kamiennym licem oraz inskrypcjami. Architektura Lodich wywarła wpływ na późniejszych mecenasów, zwłaszcza z dynastii Surich oraz Wielkich Mogołów w XVI wieku.

Jednak najbardziej znamiennym przykładem mecenatu architektonicznego w XIV i XV wieku pozostaje rozwój architektury w muzułmańskich prowincjach Indii, gdzie wykształciły się odrębne style regionalne — mniej lub bardziej zależne od wzorców z regionu Delhi.

Muhammad bin Tughlak podbił znaczne obszary Dekanu i tymczasowo przeniósł stolicę do nowo zbudowanego miasta Daulatabad. Gdy jednak jego władza osłabła, na tym terenie powstały niezależne sułtanaty. Najtrwalszym z nich okazał się sułtanat Bahmanidów (1347–1527) na północnym Dekanie. Założyciel dynastii, Hasan Gangu, który przyjął tytuł Bahman Szaha, przeniósł stolicę z Daulatabadu na południe — do Gulbargi (obecnie w stanie Karnataka).

Agresywne starcia Bahmanidów z dwoma głównymi hinduistycznymi królestwami południowego Dekanu — Warangalem i Widźajanagarem — przyniosły im sławę bojowników za wiarę w świecie islamu. Byli też pierwszymi władcami subkontynentu indyjskiego, którzy nawiązali stosunki dyplomatyczne z Osmanami. Bahmanidzi stworzyli dobrze zorganizowaną administrację, a do pracy zatrudniali wykształconych Turków, Persów i Arabów. Ich dwór stał się ważnym ośrodkiem kultury i nauki, a jednocześnie wykształcił się tam odrębny styl architektoniczny.

Najważniejszą zachowaną budowlą w Gulbardze jest meczet gromadzący (jama masdżid), wzniesiony według inskrypcji przez Rafiego ibn Samsa ibn Mansura al-Kazwiniego w 1367 roku, za panowania Muhammada I. Budynek ma powierzchnię 66 × 53 m i stanowi rzadki przykład meczetu bez dziedzińca. Całość tworzy zadaszona czworoboczna bryła z kopułami w narożnikach i jedną dużą kopułą nad częścią mihrabową sali modlitw. Przestrzeń wnętrza wypełnia hipostylowa sala nakryta 75 niewielkimi kopułkami.

Trzy boki sali modlitw (z wyjątkiem ściany qibla) zajmują krużganki o prostokątnych modułach, podzielonych arkadami ostrołukowymi o znacznej rozpiętości, wspartymi na niskich trzonach kolumn. Moduły krużganków mają sklepienia kolebkowe i przekryte są dwuspadowym dachem. Ten układ architektoniczny został powtórzony w innych budowlach Gulbargi i przywodzi na myśl struktury znane z XIV-wiecznych meczetów irańskich, np. w Abarkuh. Niskie podpory łuków są jednak cechą typowo indyjską. Można przypuszczać, że

ten niezwykły układ krużganków wynikał z irańskiego pochodzenia patrona albo obecności irańskich budowniczych w regionie.

Grobowce sułtanów bahmanidzkich w Gulbardze, z ich pochylonymi elewacjami i niskimi kopułami, wykazują wpływ stylu Tughlaków, znanego z nieistniejących już budowli w Daulatabadzie i Delhi.

Po zdobyciu Warangalu w 1425 roku Ahmad I przeniósł stolicę na wschód — do bardziej centralnie położonego Bidaru. Wznoszone tam budynki, charakteryzujące się kopułami osadzonymi na tamburach oraz barwną okładziną, świadczą o dalszym rozwoju stylu bahmanidzkiego i jego otwartości na nowe inspiracje.

Największy meczet w Indiach

Jednym z największych meczetów w Indiach jest meczet Adina w Pandui. Został on wzniesiony w latach 1364–1375 i stanowi imponujący przykład architektury muzułmańskiej z czasów sułtanatu bengalskiego. Meczet składa się z sal hypostylowych otaczających dziedziniec; sala modlitw ze ścianą kibli ma pięć przęseł poprzecznych, natomiast sale z trzech pozostałych stron — po trzy przęsła.

Fasada od strony dziedzińca ma formę arkady utworzonej z 288 łuków ostrych, wspartych na filarach zaakcentowanych lizenami i zwieńczonych gzymsem. Pośrodku głównej sali modlitw znajduje się wielki iwan, sklepiony kolebkowo o profilu ostrołukowym [199], prowadzący z dziedzińca do mihrabu i minbaru. Obecnie pozbawiony sklepienia i zrujnowany, miał pierwotnie 18 metrów głębokości i portal zapewne wzorowany na irańskim pisztaku.

Do budowy niższych partii użyto kamiennych spoli z hinduskich świątyń w Lakhnauti, natomiast lizeny, archiwolty i 370 kopuł wykonano z cegły. Nawy w sali modlitewnej kończą się mihrabami w ścianie kibli, z wyjątkiem miejsc, gdzie przebito otwory drzwiowe. Fragment sali w północnym krańcu, składający się z trzech przęseł w sześciu nawach, miał podwyższoną posadzkę (*pers tachi*) i był pierwotnie zwieńczony 18 kopułami wyższymi niż pozostałe. W jego ścianie kibli umieszczono trzy mihraby, bogato rzeźbione w bazalcie, oraz dwoje drzwi.

Podwyższenie posadzki występuje również w innych dużych meczetach zbiorowych z czasów sułtanatów. Część badaczy uważa, że służyło ono kobietom z dworu, lecz bardziej prawdopodobne, że była to maksura — wydzielona przestrzeń dla władcy. Wskazują na to dwa bardziej okazałe portale wejściowe oraz przyległy z zewnątrz budynek na planie kwadratu z rampą w kształcie litery „L". Prawdopodobnie pierwotnie służył on jako wejście do meczetu dla sułtana, ale po śmierci fundatora — Sikandara Shaha — został przekształcony w jego grobowiec, wzorowany na grobie Iltutmisza w meczecie Kuwwat al-Islam w Delhi.

Chociaż wielkość i plan meczetu Adina nie są typowe dla meczetów bengalskich, charakterystyczna jest dla nich duża liczba mihrabów — motyw, który pojawił się już wcześniej, np. w meczecie Zafara Khana Ghariego w Tribeni (1298), gdzie było ich pięć.

Doskonałość meczetu Adina oraz podobieństwa do budowli z muzułmańskich krain na zachodzie mogą tłumaczyć ambicje mecenasa, który w inskrypcji założycielskiej określił się jako „najwspanialszy sułtan Arabii i Persji".

Ceramiczne okładziny i plan architektoniczny meczetu odzwierciedlają inspiracje wzorami z ówczesnego Iranu i Azji Centralnej z czasów Timurydów.

Choć miejscowe tradycje architektoniczne miały ograniczony wpływ na styl Bahmanidów, były one znacznie silniejsze w regionach subkontynentu, gdzie nowy styl architektury muzułmańskiej łączył się z lokalnym dziedzictwem i wpływami sultanatu Delhi oraz ideami z zachodnich ziem islamu.

Architektura muzułmańska w Bengalu

W Bengalu architektura muzułmańska była przede wszystkim kontynuacją miejscowej tradycji budowania z cegły, choć wykorzystywano również kamienne spolia z hinduistycznych budowli. Podobnie jak w Iraku, gdzie gliniany szlam do produkcji cegieł czerpano z Tygrysu i Eufratu, w Bengalu materiał ten pochodził z nanosów rzecznych Gangesu i Brahmaputry, wpadających do Zatoki Bengalskiej.

Choć Bengal formalnie był częścią sułtanatu Delhi, jego zasobność oraz oddalenie od stolicy powodowały, że lokalni zarządcy dążyli do niezależności — i już przed 1287 rokiem część z nich faktycznie ją osiągnęła.

Dynastia Iljas Szahów (pan. 1345–1487, z przerwą 1414–1437) zjednoczyła cały Bengal pod jedną koroną, ze stolicami w Gaurze (Lakhnauti) i Pandui (dzisiejszy zachodni Bengal). Okres ten przyniósł rozkwit handlu tekstyliami i plonami rolnymi oraz intensywny rozwój sztuki i nauki.

Meczet gromadzący stanowił jedynie część mistrzowskiego planu Ahmada Saha dotyczącego zabudowy stolicy, która zajmowała powierzchnię około 500 hektarów na wschodnim brzegu rzeki Sabarmati. Z pozostałych trzech stron miasto otaczały mury wzmacniane basztami rozmieszczonymi w regularnych odstępach.

Główna droga ceremonialna, służąca rytuałom religijno-dworskim, prowadziła od wschodniego muru miasta, dalej wzdłuż północnej elewacji meczetu, aż do fortu – obwarowanego założenia na planie kwadratu, mieszczącego pałace wychodzące na rzekę. U stóp cytadeli znajdował się Plac Królewski (Majdan-e Szah), na który od strony wschodniej prowadziła monumentalna, trójdzielna brama Tin Darwaza, wzniesiona w 1423 roku. Szerszy łuk centralny bramy flankują wieże, a całość wieńczy parapet z ozdobnym krenelażem. Wiele elementów konstrukcyjnych bramy jest typowych dla architektury meczetów i niejako poprzedza fasadę sali modlitw meczetu gromadzącego, oddanego do użytku około 1424 roku.

Rejon Malwy, położony na skrzyżowaniu szlaków handlowych między Niziną Hindustańską a Dekanem, między prowincjami centralnymi a portami Gudźaratu, uniezależnił się od Delhi po najazdach Timurydów. W 1405 roku Hoshang Shah (panował 1401–1435), drugi sułtan

Malwy, przeniósł stolicę z Dharu do Mandu – twierdzy, której nie zdobył ani on, ani jego następcy. Władcy ci wznieśli w Mandu nową reprezentacyjną rezydencję, która miała rywalizować ze stolicami współczesnych im władców. Ozdobili ją licznymi monumentalnymi budowlami zdradzającymi silne wpływy architektury Delhi.

Wśród wzniesionych w Mandu budowli znajdują się meczet gromadzący, liczne bramy, pawilony pałacowe oraz ogrodowe, co ujawnia jeszcze jeden aspekt architektury indo-muzułmańskiej. Przykładem może być Jahaz Mahal (Pałac-Łódź), który rozciąga się tarasowo pomiędzy dwoma jeziorami na długości około 115 metrów. Jego dach wieńczą kolejne tarasy, a cała budowla zdaje się unosić na wodzie – stąd jej poetyczna nazwa.

Kopułkami pawilonów widokowych – *chhatri* – można było korzystać z chłodnego powiewu znad wody, podobnie jak przy cysternie Hauz Khas w Delhi [196]. W innym pałacu, położonym nad jeziorem Talao, znajdowała się specjalna studnia z podziemnymi pomieszczeniami, przeznaczona do wypoczynku w czasie letnich upałów. Całość wzniesiono z piaskowca w odcieniu czerwonej ochry, a dekoracje układano z płytek glazurowanych, mozaik jednobarwnych i marmuru.

Rzemiosło artystyczne w sułtanatach

Zasady islamu spowodowały, że w Indiach rozwinęły się charakterystyczne typy budowli, natomiast w dziedzinie sztuki użytkowej nie było silnego impulsu do radykalnej zmiany estetyki – kontynuowano zatem tradycyjne formy i techniki. Przykładem może być rzeźbiona figura szachowa z kości słoniowej, przedstawiająca arystokratę siedzącego w lektyce na grzbiecie słonia, otoczonego przez uzbrojonych jeźdźców. Figurka ta niewątpliwie została wykonana przez muzułmanina – świadczy o tym inskrypcja w języku arabskim, która głosi, że autorem jest Jusuf al-Rahil. Styl rzeźby sugeruje indyjskie pochodzenie, choć pierwotne datowanie przesunięto z V wieku na XV wiek.

Nie zachowało się niemal żadnych tekstylnych lub metalowych wyrobów z epoki sułtanatów. Poza architekturą, dziedziną, w której rozwinęła się odrębna tradycja artystyczna, była sztuka książki, ponieważ istniało duże zapotrzebowanie na kopiowanie Koranu oraz innych dzieł religijnych dla meczetów i pobożnych muzułmanów. Miejscowych tradycji ilustracyjnych nie dało się w pełni przystosować do wymogów islamu. Z dwóch pierwszych stuleci panowania muzułmanów w Indiach zachowało się bardzo niewiele manuskryptów – prawdopodobnie wiele z nich uległo zniszczeniu po złupieniu Delhi przez Timura w 1398 roku.

O odrębnej dziedzinie rękodzieła artystycznego, jaką stała się sztuka rękopiśmienna, można mówić dopiero od czasów późniejszych sułtanatów.

W manuskryptach koranicznych pojawił się nowy styl kaligraficzny, z niejasnych powodów znany jako chatt-e bihari (pismo z Biharu). Nieco przypomina on dukt *maghribi* – litery są

wydłużone, zakończenia wyrazów mają zamaszyste zaokrąglenia, a między słowami występują duże odstępy.

Pierwszy znany przykład tego stylu odnaleziono w małym, jednokolumnowym manuskrypcie Koranu (24 × 17 cm), którego kopię zakończył 21 lipca 1399 roku Mahmud Saban, określony w kolofonie jako mieszkaniec fortu Gwalijar (ang. *Gwalior*). Na każdej z 550 stron znajduje się pięć linijek tekstu w języku arabskim, napisanych we wczesnym stylu bihari, z interlinearnym tłumaczeniem na język perski wykonanym mniejszymi literami w stylu *naschi*.

Nagłówki sur oraz podwójne strony iluminowane [204] wyznaczające podział na trzy części (*juz*, *hizb*, *rub'*) są ozdobione ornamentami roślinnymi w kolorach: złotym, czarnym, czerwonym, brązowym, żółtym, niebieskim i białym. Ta barwna ornamentyka – częściowo pochodząca zapewne z lat między 1399 rokiem a XIX wiekiem, kiedy manuskrypt poddano renowacji – ożywia statyczne i nieporęczne pismo. Jest to najdoskonalszy i najstarszy z grupy manuskryptów powstałych w północnych Indiach, prezentujących podobną kaligrafię i ornamentykę.

Rękopisy indyjskie i rozwój stylu ilustracyjnego w XV wieku

W XV wieku pismo bihari stało się w Indiach podstawowym duktem wykorzystywanym w kopiach Koranu. W jednym z manuskryptów datowanym na 1483 rok dukt ten występuje już w pełni rozwiniętej formie – z szerokimi poziomymi wygięciami, które dopiero wówczas zaczęto stosować. Księga ta należy do grupy manuskryptów koranicznych o średnich wymiarach (47,6 × 32 cm); została wykaligrafowana na szorstkim papierze, który uległ zniszczeniu na skutek zakwaszenia. Podwójne, iluminowane strony na początku sury 19. pt. *Maria* mają tekst obramowany nesą ornamentalną z charakterystycznymi półkolami przypominającymi ansaty. Gorsza jakość papieru, tuszu i gwaszy świadczy o tym, że manuskrypty te nie powstawały na zamówienie królewskich mecenasów, lecz były powszechnie dostępne.

W XV-wiecznych Indiach narodził się również szczególny styl ilustrowanych manuskryptów, w którym indyjskie motywy zostały włączone do tradycyjnych wzorców irańskich. Po raz pierwszy styl ten pojawił się w grupie ośmiu manuskryptów datowanych między 1417 a 1440 rokiem, a także na miniaturach planszowych. Na ilustracjach widoczne są wspólne elementy charakterystyczne dla prowincjonalnych miniatur timurydzkich wykonanych w Szirazie, takie jak daleki horyzont, pejzaż z usianymi krzewami i kwiatami oraz skały przypominające koralowce. Jednakże ilustracje te są prostsze i bardziej oszczędne. Wyróżniają się poziomym formatem malowideł i scenami ukazanymi w dwóch planach. Typowo indyjskie cechy to m.in. grupy postaci ustawione w identycznych pozach oraz zastosowanie jaskrawych kolorów zamiast stonowanej palety typowej dla malarstwa timurydzkiego.

W rękopisie *Kotana 103,476,3M Ag typ 912. Bidiapa* przez całą szerokość miniatury biegną wąskie pasy dekoracyjne – cecha występująca również w manuskryptach dżinijskich z

zachodnich Indii. Jeszcze istotniejsze są szczególne cechy kaligraficzne, takie jak rytmiczna równoległość form oraz wzajemne umieszczanie zaokrągleń liter.

Identyfikacja stylu malarskiego sułtanatów nadal budzi kontrowersje, ponieważ nie wszystkie manuskrypty uznaje się za prace wykonane w Indiach. Jednakże datowany na 1438 rok rękopis *Szahname* zawiera dwa oczywiste dowody na jego indyjskie pochodzenie. Po pierwsze, zawiera stary wstęp do *Szahname*, a nie ten przygotowany w 1430 roku dla Bajsungura, który stał się w Iranie standardem. Po drugie, zawiera unikalny fragment, według którego Ferdousi, uciekając od swojego patrona Mahmuda z Ghazny, znalazł schronienie na dworze sułtana Delhi, który następnie odesłał go z darami do jego rodzinnego Tusu.

Żółty barwnik użyty w ilustracjach to *peori* – indyjska żółć, pigment pozyskiwany z moczu krów karmionych liśćmi mango. W XVIII wieku pigment ten produkowano wyłącznie w pobliżu Mungeru w dzisiejszym stanie Bihar. Choć prawdopodobnie był on wcześniej wykorzystywany na większym obszarze, nigdy nie stosowano go w Iranie.

Mały (27 × 16,5 cm) manuskrypt *Szahname* zawiera 513 foliałów z cienkiego, jasnobrązowego papieru. Tekst otwiera obustronny frontyspis, a całość zawiera 93 miniatury o wymiarach około 7–8,5 × 12 cm. Podstawowe elementy kompozycji, jak skręcone zasłony, obłoki i kraciaste wzory, wywodzą się z tradycji Szirazu, jednak ornamenty malowane kolorem niebieskim i szkarłatnym są typowe dla tradycji indyjskiej. Zanikły delikatne wiciowe arabeski charakterystyczne dla malarstwa Timurydów i Safawidów; artyści z reguły nie przedstawiali dalekich krajobrazów, z wyjątkiem miniatur na dwustronicowym frontyspisie, który mógł zostać wykonany przez innego artystę.

Inna grupa czterech manuskryptów, wykonana w Mandu na przełomie XV i XVI wieku, ukazuje bezpośredni wpływ wcześniejszych irańskich miniatur w stylu turkmeńskim z Szirazu oraz dworskim stylu z Heratu. Najsłynniejsza z nich to *Nimatnama*, księga kucharska zawierająca przepisy na dania, afrodyzjaki i rozkosze kulinarne. Manuskrypt, przygotowany na zamówienie sułtana Malwy – Ghijasa ad-Dina Szaha (panował 1469–1500), a kontynuowany za jego syna Nasira Szaha (1500–1510), powstał w latach 1495–1505. Sto dziewięćdziesiąt sześć kart (każda o wymiarach około 10 × 20 cm) zapisano czarnym i czerwonym atramentem, kaligrafując szerokim i półgrubym duktem. Zawiera 50 miniatur przedstawiających potrawy zgodnie z przepisami. Na większości ilustracji ukazano sułtana siedzącego na tronie, otoczonego dworzanami, strażą i służbą, wszystko w scenerii architektoniczno-pejzażowej. Styl turkmeński wzbogacono o indyjskie przedmioty codziennego użytku, takie jak garnki do gotowania i wzorzyste tkaniny. Kobiety przedstawiono zazwyczaj z profilu, ubrane w miejscowe szaty. Budynki często noszą cechy charakterystyczne dla architektury Mandu, jak kopuły i wysunięte okapy na rzeźbionych wspornikach.

Wiele cech malarstwa perskiego uległo przekształceniu – w scenach plenerowych zmieniono konwencję podziału nieba: jego dolna część w kolorze złotym zaczęła symbolizować przedłużenie ziemi, urozmaiconej kępkami kwiatów.

Manuskrypt Nimatnama prawdopodobnie powstał dzięki lokalnym artystom, którzy nauczyli się stylu turkmeńskiego na podstawie przywiezionych do Indii rękopisów lub poprzez kontakt z artystami z Iranu. Artyści z Mandu potrafili pracować w różnych stylach – świadczy o tym manuskrypt *Bustan* Sadiego, kaligrafowany przez Sahsawara al-Katiba i ilustrowany przez Hadżdżiego Muhammada, datowany na lata 1500–1503. Zawiera 43 ilustracje wykonane w lokalnej wersji stylu herackiego.

Cechy takie jak poziome pasy dekoracyjne, przedstawienia postaci z profilu czy wzorzyste tkaniny wywodzą się z miejscowej szkoły malarskiej, której elementy widoczne są także w *Kalpasutrze* z Mandu, skopiowanej w latach 1439–1440 w forcie Mandapadurga (Mandu), za panowania sułtana Mahmuda, dla mnicha dżinijskiego. Elementy stroju, jak ciężkie złote obręcze wokół kobiecych szyi, lokalne szaty z Malwy – długie suknie podwinięte do pasa i przewiązane szarfą – oraz zestaw jaskrawych, kontrastujących kolorów, pojawią się także na ilustracjach z powstającej pół wieku później szkoły malarskiej na Dekanie

BEJKOWIE

Architektura i rzemiosło artystyczne w Anatolii w okresie bejlików i we wczesnym okresie osmańskim

W 1243 roku po bitwie pod Kose Dağ (północno-wschodnia Anatolia) władza seldżucka została poważnie osłabiona. W wyniku prób obalenia władzy i walk plemiennych, wschodnia Anatolia znalazła się pod kontrolą dynastii mongolskiej Ilchanidów. Wschodnia Anatolia utrzymywała też bliskie związki z Persją. Jednocześnie obszar ten znajdował się pod wpływem różnych plemiennych konfederacji, takich jak Karakoyunlu (1130–1400) oraz Aq Qoyunlu (1376–1501).

W zachodniej Anatolii, gdzie dominowała władza seldżucka, w wyniku osłabienia centralnej kontroli powstały liczne niezależne księstwa regionalne, zwane bejlikami lub komiratami, które zyskały szczególne znaczenie po upadku Ilchanidów w 1335 roku. Część z nich, jak bejlik Eşrefoğlu z Beyşehir w środkowej Anatolii (koniec XIII wieku do 1328 roku), miała krótkie okresy rozkwitu.

Inne ważne beyliki to Karaman (ok. 1256–1483), Menteşe z Milasu, Muğla i Beçin (ok. 1270–1426) oraz Aydın (1307–1436). Najważniejszą i najdłużej panującą dynastią była dynastia Osmanów (1281–1924), którzy rozpoczęli karierę jako wojownicy na południowo-wschodniej granicy bizantyjskiej w Anatolii, by stopniowo rozszerzyć swoje wpływy i przed ostatecznym zdobyciem Konstantynopola w 1453 roku kontrolować większą część Anatolii oraz całą Trację.

ARCHITEKTURA

W środkowej i wschodniej Anatolii, będącej centrum władztwa seldżuckiego, tradycje architektoniczne seldżuckie były głęboko zakorzenione i kontynuowane przez beyliki. Wznoszono tam drewniane meczety z hipostylową salą modlitw, charakterystyczną dla okresu seldżuckiego.

Najbardziej reprezentatywnym i oryginalnym przykładem tego typu budowli jest meczet w Beyşehirze, zbudowany w 1299 roku przez Eşrefoğlu Süleymana Beya (panował 1296–1301). Meczet na planie prostokąta (26 x 39 m) wyróżnia się ściętym narożnikiem północno-wschodnim, gdzie znajduje się bogato płaskorzeźbiona fasada z portalem, fontanną i minaretem. Do meczetu przylega mauzoleum beja Eşrefoğlu, przykryte stożkowym dachem, umieszczone pośrodku wschodniej elewacji.

We wnętrzu meczetu stoi osiem drewnianych filarów z kapitelami w stylu mukarnas, które tworzą siedem naw prostopadłych do ściany kibla (kierunku modlitwy). Nawa centralna, prowadząca do mihrabu, jest szersza i wyższa. W centralnym ciągu naw znajdowała się pierwotnie sadzawka. Podwyższona platforma po prawej stronie mihrabu pełniła funkcję prywatnego miejsca modlitewnego władcy (mahfil), przypominając makrury z okresu wczesnego islamu.

Mihrab ozdobiono mozaiką ceramiczną w odcieniach ciemnoniebieskiego, jasnoniebieskiego i fioletowego, natomiast krokwie, wsporniki i kapitele pokryto polichromią.

Styl seldżucki widoczny jest zarówno w ogólnym planie założenia, jak i w elementach dekoracyjnych: kamienne płaskorzeźby, mozaika ceramiczna oraz polichromowana snycerka stanowią kanon stylistyczny tego okresu.

Pokonani we wschodniej Anatolii po bitwie pod Kose Dağ

Po klęsce seldżuków pod Kose Dağ w 1243 roku wschodnia Anatolia znalazła się pod wpływem władzy Ilchanidów. Patronat nad przedsięwzięciami architektonicznymi ożywił się za panowania Szams ad-Dina Mulja b. Ataja w Stasie, który rządził od 1243 do 1271 roku. W tym okresie jednak nie powstały nowe ważne budowle. Dopiero w ostatnich latach jego rządów rozpoczęto budowę trzech znaczących obiektów: medresy Çifte Minare, medresy Gök (Błękitna), wzniesionej przez Ilchanidów, oraz medresy ufundowanej przez Fachrada-Dina Alego Szihaba, zaś moda architektoniczna odżyła również dzięki wsparciu Muzaffara Barulda.

Patronat architektoniczny ożył także w miastach Amasya i Tokat. W Amasyi Anbar Ibn Abd Allah, wyzwoleniec ilchanidzkiego sułtana Uldaitu (panował 1308–1309), zlecił wzniesienie medresy na planie tradycyjnej seldżuckiej medresy z dziedzińcem otoczonym arkadami. Medresa ta miała dwa iwan oraz charakterystyczne elementy architektury seldżuckiej.

W Erzurumie w 1310 roku medresę ufundował Hack Kut, wyzwoleniec ilchanidzkiego sułtana Chazana, zaś w Bayburcie medresa Yakutiye pełniła funkcję grobowca fundatora, ale

też uczelni. Aby zapewnić funkcjonowanie medresy, przeznaczono na nią dochody z kilku okolicznych wiosek, w tym podatki od nieruchomości prywatnych i publicznych, a także z zajazdów (hanów), młynów wiatrowych oraz łaźni.

Budynek medresy przypomina seldżucki karawanseraj, lecz przestrzeń dziedzińca jest tradycyjnym dziedzińcem z dekoracjami mukarnas. Dziedziniec przykrywa sklepienie wsparte na czterech filarach, a przestrzeń otwierają trzy iwany, za którymi znajduje się łącznie czternaście małych sal.

Układ bliźniaczych medres flankujących portal oraz stożkowy dach są wzorowane na medresie Çifte Minare, zbudowanej w 1243 roku w tym samym regionie. Nowym elementem jest nieco wysunięty przed lico fasady portal. Dekoratorzy bogato płaskorzeźbionej fasady inspirowali się wcześniejszymi budowlami, lecz motyw dwugłowego orła na drzewie palmowym, wyrastającym z dwugłowego smoka, został zastąpiony przez motyw orła jedno-głowego siedzącego na drzewie palmowym, pod którym umieszczone są antytetycznie ustawione lwy. Znaczenie tego wizerunku nie jest do końca jasne, choć w innych miejscach był on umieszczany wysoko, pod trzonami minaretów, a w medresie Yakutiye ozdobił drzwi wejściowe.

Ostatnim przykładem kontynuacji stylu seldżuckiego na początku XIV wieku jest mauzoleum seldżuckiej księżniczki Hudavend Hatun, córki Kılıç Arslana IV (panował 1259–1265), zbudowane w 1312 roku w Niğde. Portal usytuowany na wschodniej ścianie ośmiokątnego grobowca jest pięknie rzeźbiony wzorami plecionkowymi. Pozostałe siedem boków wieńczą gzymsy osadzone na mukarnasach, wspierające misternie rzeźbioną, szesnastoboczną podstawę stożkowego dachu.

Wyrafinowana dekoracja grobowca jest ostatnim przykładem rozkwitu rzeźby kamiennej w stylu seldżuckim, wzbogaconym o rzeźby figuralne przedstawiające dwugłowe orły, harpie, pantery, lwy oraz ludzkie głowy ukryte w bujnej roślinności.

Bardziej eksperymentalna okazała się architektura powstała na peryferiach zachodniej granicy bejlików, gdzie architekci mieli styczność z nowymi pomysłami, szczególnie w zakresie konstrukcji budowlanych oraz elementów architektonicznych znanych z wcześniejszych tradycji. Wznoszone budynki wyróżniały się wysokimi fasadami, często przebitymi oknami i wyposażonymi w dwukondygnacyjne portyki.

Począwszy od drugiej ćwierci XIV wieku, w miastach takich jak İznik, Bursa, Selçuk i Milet powstały osobliwe zespoły architektoniczne. Architekturę tego okresu często analizuje się z dwóch perspektyw: albo z punktu widzenia osiągnięć dynastii, albo według formalnych typów budowli. Jednak przenikanie się tych idei było tak wyraźne, że cały materiał można omówić także chronologicznie.

Okres osmański trwał długo, co pozwoliło na wyraźny i spójny rozwój stylu artystycznego. Ekspansja polityczna i terytorialna Osmanów doprowadziła do stopniowego narzucenia

osmańskiej stylistyki w całej Anatolii, na Bałkanach, a ostatecznie również w znacznej części muzułmańskich obszarów śródziemnomorskich (zob. rozdz. XV).

Meczet Hacı Özbek (1333) w İzniku, dawniej bizantyjskiej Nicei, zbudowano dwa lata po zdobyciu miasta przez osmańskiego dowódcę Orhana (ok. 1324–1360). Przed tym wydarzeniem miało miejsce długie oblężenie miasta. Katedrę, kościół Hagia Sophia w centrum, przebudowano na meczet miejski, natomiast Hacı Özbek wzniosło niewielki, prywatny meczet kilka budynków dalej, przy głównej arterii prowadzącej w kierunku wschód–zachód.

Meczet ten ma powierzchnię ok. 100 m² i jest przykładem prostego, lecz funkcjonalnego planu. Wejście prowadzi do portyku, a wnętrze przykrywa sklepienie kolebkowe wspierane na łukach. Budynek podzielony jest na trzy nawy wspierane na filarach. Dach pokrywają terakotowe dachówki – charakterystyczny element osmańskiej architektury tego okresu, choć z czasem zastąpiono je ceramicznymi płytkami.

Ściany ozdobiono motywami dekoracyjnymi, w tym charakterystycznymi „tureckimi trójkątami”, czyli wzorami geometrycznymi utworzonymi z przylegających do siebie powierzchni o ostrych krawędziach, tworzących ciekawą grę światła i cienia.

Orhan w latach 1334–1335 ufundował także inny meczet w południowej części İzniku, zwanej Yenişehir. W trakcie wykopalisk odnaleziono portyk poprzedzający prostokątną przestrzeń modlitewną (ok. 8 x 18 m), dzieloną dwoma schodkami. Po bokach znajdowały się pomieszczenia, prawdopodobnie służące jako schronienia dla podróżnych (zawiyet).

Układ pomieszczeń wskazuje na kontynuację typu medresy z czterema ejwanami otwierającymi się na zadaszony dziedziniec, podobnie jak w kopułowym radaszeniu z oculusem w Yakutiye w Erzurumie [168]. Budynek wyróżniał się również bryłą z dużą liczbą kopuł, które zapewne pierwotnie go przykrywały.

Meczet Orhana jest najwcześniejszym przykładem budowli, która stała się wzorem osmańskiej architektury przez kolejny wiek. Ten typ architektoniczny nosi różne nazwy: „zawiya”, „eyvan” lub meczet na planie litery T – wielofunkcyjny typ meczetu charakterystyczny zwłaszcza dla Bursy, stolicy Osmanów w latach 1326–1403.

Po splądrowaniu i spaleniu przez armię Timura Bursy (starorzytną Prusę), wspaniałego miasta na północnych zboczach Ulu Dağ, stolica została przeniesiona najpierw do Edirne (Adrianopola) w Tracji, a następnie w 1453 roku do Stambułu (Konstantynopola). Mimo to Bursa zachowała wiele ze swojego prestiżu, gdyż pochowano tam Osmana (zm. 1324), założyciela dynastii, oraz pięciu jego następców. Miasto było również ważnym ośrodkiem tkactwa jedwabiu. Orhan zbudował na cytadeli pałac, a w mieście – imaret, czyli budynek z kuchnią, w którym gotowano zupę i rozdawano ją ubogim, zajazd (han) oraz kilka meczetów, w tym jeden nieopodal głównego bazaru. Choć meczet ten był wielokrotnie przebudowywany, wciąż można dostrzec zasadnicze cechy jego pierwotnego planu z 1339

roku [171]. Prezentuje on kontynuację typu spotykanego wcześniej w Izniku, zawierającego pięcioarkadowy portyk poprzedzony przedsionkiem przykrytym kopułką.

Podczas gdy pierwsi Osmanowie zazwyczaj budowali meczety w typie zave, miejskie meczety w innych bejlikach prezentowały różnorodne układy przestrzenne, których innowacyjne cechy z czasem włączono do osmańskiego kanonu architektonicznego. W Selçuku (dawniej Ayasoluk, starożytny Efez) miejski meczet powstał w 1375 roku. Zgodnie z inskrypcją nad głównym wejściem, jest on dziełem Alego Ibn ad-Dimaszkiego oraz Isy Ibn Muhammeda Ibn Aydına (panował 1360–1390), sułtana bejliku Aydın, którego księstwo obejmowało zachodnią Anatolię oraz wyspy greckie. Meczet, o wymiarach 53 x 57 m, ma wysokie ściany zbudowane z grubo ciosanych kamieni. Obejmują one obszerny dziedziniec (27 x 35 m), otoczony z trzech stron dwupiętrowymi portykami [172]. Na południowej fasadzie, pośrodku, znajduje się wejście obramione potrójnym łukiem, które prowadzi do sali modlitw. Składa się ona z dwóch równoległych naw poprzecznych, obecnie przekrytych dachem dwuspadowym, pierwotnie jednak miała dach płaski, przecięty transeptem z dwiema kopułami podpartymi na trójkątnych pendentywach osadzonych na kolumnach z litego kamienia. Pendentywy pokryte są glazurowanymi płytkami tworzącymi geometryczne wzory. Fasadę sali modlitw flankują minarety o ceglastych, cylindrycznych trzonach. Cokoły minaretów wbudowane są w elewacje wschodnią i zachodnią, przebite otworami bocznych wejść, obramionych portalem. Szczególnie interesująca jest monumentalna elewacja zachodnia [173], wykonana z kamienia i cegły oblicowanych marmurem. Ożywiają ją okna obramione delikatnie rzeźbionymi mukarnasami, zdobione ponadto pasami inskrypcyjnymi oraz łukami o nieregularnie profilowanych klinach. Dwa ciągi schodów prowadzą do portalu, który wysunięty lekko przed lico muru zwieńczony jest zdobioną konchą podpartą mukarnasem. Wyżej pisztakowe obramienie wejścia zdobi mozaika z białego i czarnego marmuru ułożona w zawiły wzór geometrycznych węzłów. Ten sposób dekoracji ściennej zastosowano także przy odrzwiach okien oraz wokół mihrabu (który został odrestaurowany). Sądząc po licznych wykorzystanych spoliach, znaczną część budulca pozyskano z ruin Efezu, choć niektóre elementy wykonano specjalnie na potrzeby meczetu. Wiele cech architektonicznych – od planu, przez konstrukcję, wygląd elewacji, aż po marmurową mozaikę – nawiązuje do wcześniejszych budowli, zwłaszcza meczetu Umajjadów w Damaszku. Te syryjskie koneksje nie dziwią, zważywszy pochodzenie Alego Ibn ad-Dimaszkiego (Ali, syn Damasceńczyka). Niezwykłą cechą jest wkomponowany w całość założenia dziedziniec, który w ówczesnej anatolijskiej architekturze pojawia się w ograniczonej wersji jedynie w meczecie miejskim w Manisie, zbudowanym w 1367 roku dla władcy z dynastii Saruhan, Ishaka Bega [174]. Jednak 60 lat później osmańscy architekci wprowadzą otwarty dziedziniec jako jeden z podstawowych elementów architektury meczetowej oraz salę modlitw zwieńczoną kopułą o średnicy 8,45 m.

Dalej, na osi kibli, nieco wyżej względem poziomu posadzki sali modlitewnej, znajduje się główny eyvan, do którego prowadzą dwa schodki, przekryty eliptycznym sklepieniem. Dwa kolejne eywany, również mające posadzkę na wyższym poziomie, znajdują się po obu stronach sali modlitw. Mogły one służyć także jako miejsca noclegowe dla wędrownych

derwiszów – członków różnych bractw religijnych (tariqa), którzy w znacznym stopniu przyczynili się do ekspansji osmańskiej.

Charakterystyczną cechą późniejszej architektury osmańskiej, patrząc z zewnątrz na budowlę, była duża liczba kopuł i półkopuł, stopniowo podwyższanych w kierunku kopuły centralnej.

Kontynuacją medresy typu ejwanowego była budowla, której cztery ejwany otwierały się na zadaszony dziedziniec (podobnie jak kopułowe zadaszenie z oculusem w Yakutiye w Erzurumie [168]), przy czym ejwany i dziedziniec miały praktycznie te same rozmiary. Budynek wyróżniał się tym, że dużą uwagę poświęcono ukształtowaniu bryły, zwracając szczególną uwagę na liczne kopuły, które prawdopodobnie pierwotnie ją przekrywały. Meczet Orhana jest najwcześniejszym przykładem budowli, która przez co najmniej następne sto lat stanowiła wzór dla architektury osmańskiej. Ten typ architektoniczny nosi różne nazwy: złoty, ejwanowy, na planie litery T, wielofunkcyjny meczet typu Bursa, gdyż wiele z najbardziej kunsztownych i najwcześniejszych przykładów tego stylu stanowiły fundacje rodu panującego w Bursie — osmańskiej stolicy w latach 1326–1403 — i w jej okolicach.

Po splądrowaniu i spaleniu przez armię Timura Bursy (starożytna Prusa), wspaniałego miasta na północnych zboczach Ulu Dağ, stolicę przeniesiono do Edirne (Adrianopola) w Tracji, a następnie, w 1453 roku, do Stambułu (Konstantynopola). Jednak Bursa zachowała wiele ze swojego prestiżu, gdyż pochowano tam Osmana (zm. 1324), założyciela dynastii, oraz pięciu jego następców. Była również ważnym ośrodkiem tkactwa jedwabiu. Orhan zbudował pałac na cytadeli, a w mieście — imaret, czyli budynek z kuchnią, w którym gotowano zupę i rozdawano ją ubogim, zajazd (han) oraz kilka meczetów, w tym jeden nieopodal głównego bazaru. Choć ten meczet był nieustannie przebudowywany, nadal można dostrzec zasadnicze cechy jego pierwotnego planu z 1339 roku [171]. Prezentuje on kontynuację typu spotykanego wcześniej w Izniku, zawierającego pięcioarkadowy portyk poprzedzony przekrytym kopułką przedsionkiem.

Podczas gdy pierwsi Osmanowie zazwyczaj budowali meczety w typie zave, miejskie meczety w innych bejlikach prezentowały różnorodne układy przestrzenne, których innowacyjne cechy z czasem włączono do osmańskiego kanonu architektonicznego. W Selçuku (wcześniej Ayasoluk, starożytny Efez) miejski meczet wzniesiono w 1375 roku. Zgodnie z inskrypcją nad głównym wejściem jest on dziełem Alego Ibn ad-Dimaszkiego, czyli Ali Ibn Muhammeda Ibn Aydına (panował 1360–1390), sułtana bejliku Aydım, którego księstwo sięgało od zachodniej Anatolii po greckie wyspy. Meczet, o wymiarach 53 x 57 m, ma wysokie ściany zbudowane z grubo ciosanych kamieni. Obejmuje obszerny dziedziniec (27 x 35 m), otoczony z trzech stron dwupiętrowymi portykami [172]. Po stronie południowej, pośrodku fasady, wejście obramione potrójnym łukiem prowadzi do sali modlitw. Składa się ona z dwóch równoległych przęseł (naw poprzecznych), obecnie przekrytych dachem dwuspadowym, pierwotnie jednak płaskim, przeciętym transeptem z dwiema kopułami podpartymi na trójkątnych pendentywach, osadzonych na kolumnach z litego kamienia. Pendentywy pokryte są glazurowanymi płytkami, tworzącymi wzory geometryczne. Fasadę sali modlitw flankują minarety o ceglastych, cylindrycznych trzonach.

Cokoły minaretów wbudowane są w elewację wschodnią oraz zachodnią i przebite otworami wejść bocznych, obramionych portalem. Szczególnie interesująca jest monumentalna elewacja zachodnia [173], zbudowana z kamienia i cegły, oblicowanych marmurem. Ożywiają ją okna obramione delikatnie rzeźbionymi mukarnasami, zdobione ponadto pasami inskrypcyjnymi oraz łukami o nieregularnie profilowanych klińcach. Dwa ciągi schodów prowadzą do portalu, który jest lekko wysunięty przed lico muru i zwieńczony zdobioną konchą podpartą mukarnasem. Wyżej, pisztakowe obramienie wejścia zdobi mozaika z białego i czarnego marmuru ułożona w zawiły wzór geometryzowanych węzłów. Ten sposób dekoracji ściennej zastosowano także w odrzwiach okien oraz wokół mihrabu (odrestaurowanego). Sądząc po licznych wykorzystanych spoliach, bez wątpienia znaczną część budulca pozyskano z ruin Efezu, choć niektóre elementy wykonano specjalnie do budowy meczetu. Wiele cech architektonicznych — począwszy od planu i konstrukcji, poprzez wygląd elewacji, aż po marmurową mozaikę — nawiązuje do wcześniejszych budowli, zwłaszcza meczetu Umajjadów w Damaszku. Syryjskie koneksje nie dziwią, zważywszy pochodzenie Alego Ibn ad-Dimaszkiego (Ali, syn Damasceńczyka). Niezwykłą cechą jest wkomponowany w całość założenia dziedziniec, który w ówczesnej anatolijskiej architekturze pojawia się w mniej rozbudowanej wersji jedynie w meczecie miejskim w Manisie, zbudowanym w 1367 roku dla władcy z dynastii Saruhan, Ishaka Bega [174]. Jednak 60 lat później osmańscy architekci wprowadzą otwarty dziedziniec jako jeden z podstawowych elementów architektury meczetowej.

Osmański sułtan Murad I (panował 1360–1389), znany później pod przydomkiem Hüdavendigâr („pan", „mistrz"), zajął Edirne i rozszerzył panowanie Imperium Osmańskiego na Europę, włączając w jego skład Trację, Macedonię oraz Bułgarię. Zajmował się głównie sprawami wojskowymi — stworzył oddziały janczarów, czyli świetnie wyćwiczonych żołnierzy piechoty, rekrutowanych spośród dzieci traktowanych jako danina.

Główne przedsięwzięcie architektoniczne sułtana stanowił kompleks w Çekirge, położony w górzystych okolicach na zachód od Bursy. Budowa meczetu, wzniesionego zgodnie z tradycyjnymi technikami architektury bizantyjskiej, wyrażonymi w wątku muru układanego naprzemiennie z bloków kamiennych i cegieł, rozpoczęła się w 1366 roku, a ukończono ją dopiero w 1385 roku.

Niezwykłe jest połączenie w jednej bryle meczetu typu zavive, zajmującego parter, z medresą usytuowaną na drugiej kondygnacji [175]. Po północnej stronie na parterze znajduje się pięcioarkadowy portyk prowadzący do westybulu. Główna część wnętrza to sala modlitewna przekryta kopułą o średnicy 11 metrów i wysokości 23 metrów, otoczona czterema ejwanami. W narożnikach rozmieszczono sześć dodatkowych sal. Ciągi schodów po obu stronach westybulu prowadzą na piętro, gdzie znajduje się loggia z pięcioma arkadami (nad portykiem parteru) oraz obszerne pomieszczenie nad westybulem. Małe pokoje (2,5 x 3,5 m) otwierają się na sklepiony kolebkowo krużganek, który otacza centralną salę modlitw z trzech stron.

Wąskie przejście w ścianie wokół głównego ejwanu prowadzi do małej sali, również nakrytej kopułą (być może oratorium), położonej ponad mihrabem znajdującym się na parterze. Plan architektoniczny meczetu przypomina bardziej złożoną odmianę wczesnego typu meczetu

zavive, łącząc dwie funkcje — miejsce modlitwy i uczelnię religijną — co logicznie odzwierciedla dwukondygnacyjna fasada [176].

Charakteryzują ją szerokie ostrołuki otaczające parę mniejszych łuków okiennych [177], wykonanych z ponownie wykorzystanych bizantyjskich kolumn oraz kapiteli. Otwarta przestrzeń i przestronność meczetu przywodzą na myśl wenecki pałac, co prowadzi do uzasadnionej konkluzji, że architektem budowli był Włoch na służbie Osmanów.

Beyazid I (panował 1389–1403), znany jako Yıldırım („Błyskawica"), błyskawicznymi zdobyczami przyczynił się do powiększenia Imperium Osmańskiego. Zimą 1389–1390 roku włączył do swojego sułtanatu kilka emiratów w zachodniej Anatolii, w tym ziemie bejliku Menteşe.

Meczet w Milasie (starożytna Mylasa), zbudowany w 1394 roku przez Firuz Bega z dynastii Menteşe, którego Beyazid mianował regionalnym zarządcą, stanowi przykład budowli z okresu przejściowego, łączącej lokalny styl Menteşe z kształtującym się stylem osmańskim [177]. Jest to jeden z niewielu nieosmańskich meczetów wzniesionych na planie zavive. Podobnie jak w meczecie Orhana w Bursie [171], posiada pięcioarkadowy portyk, którego łuki opierają się na filarach.

Część dekoracji, takich jak zygzaki zdobiące archiwolty trzech centralnych łuków, występowała także w Bursie, jednak ornamentyka meczetu w Milasie jest znacznie bogatsza. Na przykład filary portyku zdobią mukarnas, a azur marmurowych balustrad tworzy plecionkowe kompozycje z gwiazdami. Budynek oblicowano płytami różnobarwnego marmuru, nadproża okien ozdobiono mukarnasami i mozaikami kamiennymi układanymi pasowo. Równie wyrafinowana jest dekoracja mihrabu, przedstawiająca palmety i arabeski w reliefie wypukłym, rozmieszczone wraz z fryzem inskrypcyjnym wokół niszy. Po bokach mihrabu stoją porfirowe kolumny, sklepienie wypełnia mukarnas, a we wnętrzu widoczne jest wyobrażenie wiszącej lampy meczetowej.

Osmański sułtan Murad I (panował 1360–1389), znany później pod przydomkiem Hüdavendigâr („pan", „mistrz"), zajął Edirne i rozszerzył panowanie Imperium Osmańskiego na Europę, włączając w jego skład Trację, Macedonię oraz Bułgarię. Zajmował się głównie sprawami wojskowymi — stworzył oddziały janczarów, czyli świetnie wyćwiczonych żołnierzy piechoty, rekrutowanych spośród dzieci traktowanych jako danina.

Główne przedsięwzięcie architektoniczne sułtana stanowił kompleks w Çekirge, położony w górzystych okolicach na zachód od Bursy. Budowa meczetu, wzniesionego zgodnie z tradycyjnymi technikami architektury bizantyjskiej, wyrażonymi w wątku muru układanego naprzemiennie z bloków kamiennych i cegieł, rozpoczęła się w 1366 roku, a ukończono ją dopiero w 1385 roku.

Niezwykłe jest połączenie w jednej bryle meczetu typu zavive, zajmującego parter, z medresą usytuowaną na drugiej kondygnacji [175]. Po północnej stronie na parterze znajduje się pięcioarkadowy portyk prowadzący do westybulu. Główna część wnętrza to sala modlitewna

przekryta kopułą o średnicy 11 metrów i wysokości 23 metrów, otoczona czterema ejwanami. W narożnikach rozmieszczono sześć dodatkowych sal. Ciągi schodów po obu stronach westybulu prowadzą na piętro, gdzie znajduje się loggia z pięcioma arkadami (nad portykiem parteru) oraz obszerne pomieszczenie nad westybulem. Małe pokoje (2,5 x 3,5 m) otwierają się na sklepiony kolebkowo krużganek, który otacza centralną salę modlitw z trzech stron.

Wąskie przejście w ścianie wokół głównego ejwanu prowadzi do małej sali, również nakrytej kopułą (być może oratorium), położonej ponad mihrabem znajdującym się na parterze. Plan architektoniczny meczetu przypomina bardziej złożoną odmianę wczesnego typu meczetu zavive, łącząc dwie funkcje — miejsce modlitwy i uczelnię religijną — co logicznie odzwierciedla dwukondygnacyjna fasada [176].

Charakteryzują ją szerokie ostrołuki otaczające parę mniejszych łuków okiennych [177], wykonanych z ponownie wykorzystanych bizantyjskich kolumn oraz kapiteli. Otwarta przestrzeń i przestronność meczetu przywodzą na myśl wenecki pałac, co prowadzi do uzasadnionej konkluzji, że architektem budowli był Włoch na służbie Osmanów.

Beyazid I (panował 1389–1403), znany jako Yıldırım („Błyskawica"), błyskawicznymi zdobyczami przyczynił się do powiększenia Imperium Osmańskiego. Zimą 1389–1390 roku włączył do swojego sułtanatu kilka emiratów w zachodniej Anatolii, w tym ziemie bejliku Menteşe.

Meczet w Milasie (starożytna Mylasa), zbudowany w 1394 roku przez Firuz Bega z dynastii Menteşe, którego Beyazid mianował regionalnym zarządcą, stanowi przykład budowli z okresu przejściowego, łączącej lokalny styl Menteşe z kształtującym się stylem osmańskim [177]. Jest to jeden z niewielu nieosmańskich meczetów wzniesionych na planie zavive. Podobnie jak w meczecie Orhana w Bursie [171], posiada pięcioarkadowy portyk, którego łuki opierają się na filarach.

Część dekoracji, takich jak zygzaki zdobiące archiwolty trzech centralnych łuków, występowała także w Bursie, jednak ornamentyka meczetu w Milasie jest znacznie bogatsza. Na przykład filary portyku zdobią mukarnas, a azur marmurowych balustrad tworzy plecionkowe kompozycje z gwiazdami. Budynek oblicowano płytami różnobarwnego marmuru, nadproża okien ozdobiono mukarnasami i mozaikami kamiennymi układanymi pasowo. Równie wyrafinowana jest dekoracja mihrabu, przedstawiająca palmety i arabeski w reliefie wypukłym, rozmieszczone wraz z fryzem inskrypcyjnym wokół niszy. Po bokach mihrabu stoją porfirowe kolumny, sklepienie wypełnia mukarnas, a we wnętrzu widoczne jest wyobrażenie wiszącej lampy meczetowej.

Na skraju zewnętrznego obramienia mihrabu znajdują się sygnatury budowniczego Musy ibn Abd Allaha oraz dekoracje autorstwa Musy Thu Adila. Obok meczetu stoi skromna medresa z dwunastoma niedużymi salami usytuowanymi szeregowo, przekrytymi kopułami oraz sklepieniami krzyżowymi i kolebkowymi.

Beyazid I był wielkim budowniczym. Budowę swojego zespołu religijno-grobowego w Bursie rozpoczął kilka lat po wstąpieniu na tron, a ukończono go przed 1395 rokiem. Podobnie jak zespoły religijne wzniesione przez jego ojca w Çekirge, kompleks Beyazida I powstał na wzgórzu, poza murami miejskimi. Zespół składa się z budynków typu zavive, medresy, grobowca, szpitala oraz pałacu.

Centralnym punktem kompleksu jest meczet (ulu cami), którego budowę Beyazid I zlecił w centralnej dzielnicy Bursy. Powstał on na planie prostokąta o wymiarach 16 x 35,6 m i został ukończony przed 1399 rokiem. Wnętrze podzielono na pięć naw i cztery przęsła, tworząc dwudzielną strukturę przekrytą kopułkami o równych wymiarach. Główne wejście znajduje się pośrodku północnej fasady, na krużganku. Przestrzeń drugiego przęsła nawy środkowej, prowadząca z portalu do mihrabu, stanowi szczątkowy odpowiednik edzinca. Posadzka w tym miejscu jest zagłębiona o dwa stopnie względem pozostałej powierzchni i wyłożona marmurowymi płytami. W jej obrębie znajduje się basen wodny, nad którym w szczytowej części kopuły umieszczono otwarty oculus.

Podobnie jak meczet typu zavive, również meczety hypostylowe, przekryte licznymi kopułkami, kojarzą się głównie z panowaniem Osmanów (innym przykładem jest Eski Cami w Edirne z lat 1402–1414), lecz spotyka się je także w innych regionach. Najstarszym przykładem jest Yivli Minare w Antalyi (1373), zbudowany przez Hamdanidów na fundamentach bizantyjskiego kościoła. Inne meczety z hypostylową salą modlitw wznosili na wschodniej Anatolii władcy z dynastii Akkoyunlu oraz Karakoyunlu.

Mimo rosnącego wpływu Osmanów i narzucenia ich stylu architektonicznego, część bejlików zachowała swoją niezależność i kontynuowała charakterystyczne lokalne tradycje. Misterna płaskorzeźba w kamieniu oraz bogate dekoracje, typowe dla budowli dynastii Menteşe, jak na przykład meczet Firuz Bega w Milasie, można także odnaleźć na elewacjach meczetu w Balat (starożytne Milet).

W 1404 roku Ilyas Beg, władca z dynastii Menteşe, który ponownie ustanowił bejlik po uwięzieniu Beyazida I przez Timura, zbudował ten meczet. Podobnie jak ważny osmański meczet Hacı Özbeka, budowla Ilyasa prezentuje tradycyjny anatolijski typ małego meczetu z kwadratową salą modlitw, ośmiobocznym tamburem i półkulistą kopułą. Jest ona jednak niemal dwukrotnie większa — kopuła ma średnicę 14 m — i posiada minaret w narożniku północno-zachodnim.

Tradycyjny portyk zastąpiono przedsionkiem/westybulem, wysuniętym przed linię fasady. Charakterystyczny jest ostrołuk obejmujący trójdzielne wejście o formie arkadowej. Środkowa arkada stanowi jednocześnie otwór drzwiowy, zaś boczne są zasłonięte ażurowymi, kamiennymi, przezroczystymi panelami. Wszystkie trzy łuki wykonano z kamiennych klinców o profilowanych, dekoracyjnych krawędziach, wyrzeźbionych w czerwonej, szarej i białej barwie (podobne klince pojawiły się już dekadę wcześniej w meczecie w Milasie). Trójdzielną arkadę wieńczą listwy dwu-ramienne.

Chociaż wnętrze meczetu stanowi jednolitą przestrzeń, podobnie jak w wielu małych meczetach seldżuckich, dwa okna na dwóch poziomach w każdej elewacji zapewniają dobre oświetlenie wnętrza. W południowej ścianie wyróżnia się okazały mihrab o wymiarach 7,35 x 5,20 m.

Meczet niegdyś stanowił część większego zespołu religijno-grobowego, złożonego z mauzoleum po stronie północnej oraz przylegającej do niego medresy, której sale usytuowane były wokół dziedzińca otoczonego arkadami, lecz z tych budynków niewiele pozostało.

Wpływ kształtującego się stylu osmańskiego na lokalne tradycje architektoniczne ziem pozostających poza bezpośrednią władzą Osmanów jest widoczny na przykładzie medresy Ak (Białej) w Niğde, którą w 1409 roku zbudował Ali Beg z dynastii Karamanidów. Karamanidzi, po Ormanach, stanowili najpotężniejszy i najdłużej istniejący bejlik turecki. Uważali się za prawowitych spadkobierców seldżuckich sułtanów, ostatniej znaczącej potęgi w środkowej Anatolii, a ich architektura odzwierciedlała te polityczne aspiracje, pozostając wierna stylowi seldżuckiemu.

Medresę Ak zbudowano na planie wprowadzonym w okresie seldżuckim, który zastosowano również w szpitalu w Amasyi pochodzącym z początku XIV wieku. Założenie składa się z otwartego dziedzińca z dwoma ejwanami, przy których po obu stronach znajdują się pomieszczenia. Kunsztowna kamieniarska konstrukcja medresy Ak oraz starannie rzeźbiona ornamentyka charakteryzują także inne budowle wznoszone przez Karamanidów, na przykład medresę Hatuniye w Karamanie (1382).

Fasadę medresy Ak wyróżnia nie tylko jej wysokość i wysunięty portal z wnęką wejściową, zaznaczoną ostrołukiem i starannie wykonaną mukarnasową półkopułą, lecz także boczne loggie, rozpoznawalne dzięki obszernym, lekko zwężającym się ku górze łukom obejmującym pary mniejszych, ostrołukowych otworów okiennych, rozdzielonych kolumienkami. Uderzające podobieństwo do fasady meczetu Murada I w Bursie można wyjaśnić ówczesnymi wydarzeniami toczącymi się w tym mieście. Ali Beg był więziony w Bursie od 1397 roku, gdyż Beyazid I kazał zamordować swojego szwagra i ojca Ali Bega, aż do 1402 roku, kiedy Timur pokonał Osmanów i zwrócił Ali Begowi ziemie karamanidzkie.

Okres osmański po klęsce Beyazida I

Po druzgocącej klęsce Beyazida I w 1402 roku, Mehmed Çelebi (panował 1402–1421) — syn i następca — odzyskał prowincje anatolijskie z rąk Timura po bratobójczej wojnie domowej i zjednoczył imperium. Chociaż jego stolica polityczna pozostawała w Edirne, nakazał wybudować własny kompleks religijno-grobowy na wzgórzu w Bursa, tradycyjnym miejscu pierwszych sułtanów osmańskich.

Z powodu bogatego wystroju budowli, który składał się z zielonych płytek ceramicznych, kompleks ten zwyczajowo nazywany jest Yesil (Zielony) Meczet i Kompleksem. W jego skład wchodzi medresa, dar al-dawa (budynek do nauczania i działalności religijnej), łaźnia,

hamam oraz grobowiec. Budowę rozpoczęto w 1412 roku, a plan architektoniczny kompleksu Beyazida I przypomina wcześniejsze plany meczetów w tym samym mieście.

Centralna sala modlitw, przekryta kopułą o średnicy około 11 metrów, jest przedłużona przez ejwan zwieńczony kopułą, pełniący funkcję miejsca modlitw. Posadzka ejwanu jest wyżej położona względem sali centralnej, a dostęp do niej prowadzą schodki. Po obu stronach ejwanu znajdują się mniejsze sale przykryte kopułami, wykorzystywane przez derwiszów.

Za fasadą rozmieszczone są niewielkie cele rozmieszczone na dwóch kondygnacjach. Przejścia po obu stronach westybulu prowadzą do sklepionych krzyżowo pomieszczeń, a schody wiodą do loży władcy (mahfilu), skierowanej w stronę mihrabu. Mahfil ma ściany wyłożone płytkami ceramicznymi zdobionymi techniką cuerda seca (suchy sznur). Znajduje się tam pozłacany strop oraz ażurowa ceramiczna balustrada. Taki bogaty wystrój miejsca przeznaczonego dla władcy jest bezprecedensowy w architekturze osmańskiej, choć sama idea nawiązuje do maksury, spotykanej już w Beyschirze.

Piękna dekoracja ścian ejwanu mihrabowego obejmuje lamperię ułożoną z ośmiokątnych jednokolorowych płytek, zdobionych ornamentami wykonanymi ze złotych płatków, oraz kunsztowny mihrab (wysokość 10 m) z obramieniem modelowanym w stiuku i niszą sklepioną stożkowo mukarnasami. Zdobienia mihrabu wykonano z glazurowanej mozaiki ceramicznej oraz płytek dekorowanych techniką cuerda seca, które były tańsze niż inne metody.

Inskrypcje w meczecie dostarczają wielu informacji o samym budynku i jego wznoszeniu. W inskrypcji nad portalem umieszczono informację, że fundatorem świątyni był sułtan, który nakazał jej budowę, ukończoną w miesiącu zilhidżed 822 roku (grudzień 1419–styczeń 1420). Ponad wnękami po obu stronach portalu znajduje się sygnatura Hacı Ivaz Ibn Ahi Beyazida, który zaprojektował budynek, doglądał jego budowy i zatwierdził jego proporcje.

W inskrypcji nad mahfilem stwierdzono, że Ali Ibn Ilyas Ali ukończył dekorowanie wnętrza pod koniec ramadanu 827 roku (koniec sierpnia 1424 roku), czyli prawie cztery lata później. Na każdej z bocznych ścian loży znajduje się sygnatura Mehmeda Deli. Na prawej kolumience mihrabu widnieje inna sygnatura: „dzieło mistrza z Tabrizu", uzupełniona po lewej stronie wierszem perskiego poety Sadiego (1213 lub 1219–1272) o tyranii.

i niesprawiedliwości". Ten ambitny zamysł dekoracji ścian płytkami ceramicznymi jest pierwszym tego rodzaju w osmańskiej architekturze i zapoczątkowuje renesans tego charakterystycznego sposobu dekorowania wnętrz, który można było spotkać ponad sto lat wcześniej w meczecie w Beyşehirze. Można to częściowo wyjaśnić najazdem Timura. Ali Ibn Ilyas Ali, znany także jako Nakkaş Ali (Ah Dekorame), został bowiem wywieziony do Samarkandy, gdzie prawdopodobnie zetknął się z bogato zdobioną, glazurowaną ceramiką lokalnych budynków Timurydów. Ponadto charakterystyczne połączenia glazurowanych okładzin ceramicznych oraz motywów wykonanych techniką cuerda seca są typowe dla architektury Samarkandy z XIV wieku. Miejscowi anatolijscy ceramicy prawdopodobnie nie potrafili wówczas wytwarzać okładzin zdobionych techniką „suchych sznurów" (cuerda

seca), gdyż technika ta była w tamtym czasie w tym regionie nieznana i najpewniej została przywieziona przez migrujących rzemieślników.

Najprostsze wyjaśnienie jest takie, że właśnie rzemieślnicy z Tabrizu wprowadzili metodę cuerda seca do Bursy. Hacı Ivad, wezyr odpowiedzialny za projekt, przypisywany jest sprowadzeniu rzemieślników z zachodniej Persji. Technika cuerda seca nie była wówczas znana w zachodniej Persji, lecz stosowano ją na wschodzie, co skłoniło niektórych badaczy do wniosku, że „mistrzowie z Tabrizu" mogli pochodzić z Azji Centralnej. Artysta o przydomku „Tabrizi" sygnował bowiem w Srahu-e Sabz kompozycję cuerda seca na pałacu Timura, zwanym Aksaray (45). Z czasem przydomek „Tabrizi" mógł oznaczać mistrza dekoratora okładzin ceramicznych, podobnie jak przydomek „Szirazi" zaczął określać mistrza budowniczego (zob. rozdział IV).

Kompleks Yeşil odznacza się wieloma ideowymi innowacjami w sferze dekoracji, podobnie jak meczet, chociaż jego ośmiokątna forma wywodzi się z konstrukcji seldżuckich [169]. Stare płytki na elewacjach budynku zastąpiono nowymi, natomiast płytki wewnątrz, szczególnie w mihrabie i jego obramieniu oraz cenotafium, są równie wspaniałe jak w meczecie Melameda. Nie dziwi to, gdyż prace nadzorował ten sam Hacı Ivad, a drewniane drzwi sygnował jeszcze inny rzemieślnik o imieniu Tabrizi, Ali Ibn Hacı Ahmed.

Następca Mehmeda, Murad II (panował 1421–1444 i 1446–1451), kontynuował rodową tradycję wznoszenia kompleksów religijno-grobowych w Bursie (1424–1426). Pod względem układu przestrzennego jego meczet przypomina meczet Yeşil, lecz dwie główne kopuły mają jednakową średnicę (ok. 10,4 m). Kopuła nad częścią kibli, przekrywająca mihrabową salę modlitw, jest podwyższona (ponad kopułę sklepienia sali centralnej). Podłoga części mihrabowej położona jest o kilka schodków wyżej względem posadzki sali centralnej, która wraz z bocznymi iwannami jest na tym samym poziomie.

Jednolita przestrzeń modlitewna Murada II w stolicy była bardziej nowatorska. W 1435 roku nakazał zbudować poza miastem siedzibę bractwa mevlevich, która później, za jego panowania, została przekształcona w meczet Muradiye. Założenie powstało na prostym planie litery T. Jego wnętrze zdobi okładzina ceramiczna, w tym zwłaszcza mihrab i lamperia, wykonane z ok. 479 płytek ceramicznych. Mihrab zbudowano techniką cuerda seca, a wzory tak bardzo przypominają dzieła mistrzów z Tabrizu widziane w Bursie, że najprawdopodobniej to oni wykonali wystrój Muradiye w Edirne. Jednak modelowane sklepienie mukarnasowe, zwieńczenie lamperii oraz większość ośmiobocznych płytek zdobiono nową, rozpowszechniającą się wówczas techniką malatury podszkliwnej błękitem kobaltowym na bieli.

Do wytwarzania ceramiki ściennej i użytkowej rzemieślnicy w Anatolii zaczęli stosować kwarcową pustkę ceramiczną. Na płytkach w Muradiye po raz pierwszy w Imperium Osmańskim pojawiły się różnorodne motywy nawiązujące do ornamentyki chińskiej porcelany błękitno-białej. Te motywy, podobne do chińskich, przypominają zdobnictwo ceramiki ściennej produkowanej w tym samym czasie w Syrii i Egipcie przez artystów o przydomku „Tabrizi".

Jednak najwspanialszą fundacją Murada II był inny meczet gromadzący wiernych w Edirne. Jego budowę rozpoczęto w 1437 roku, a ukończono dekadę później. Zazwyczaj nazywa się go meczetem Üç Şerefeli („O trzech balkonikach”), ponieważ posiada trzy balkony dla muezinów, obiegające południowo-zachodni minaret, który jest najwyższy (67,65 m) w ówczesnej architekturze osmańskiej.

Meczet stanowi monumentalne, niemal kwadratowe założenie (66,50 x 64,50 m), składające się z prostokątnego dziedzińca otoczonego arkadami i flankowanego w narożnikach smukłymi minaretami oraz podłużnej sali modlitewnej. Sala ta przykryta jest wielką kopułą (średnica 24,10 m), która zajmuje ponad połowę przestrzeni wewnętrznej. Od północy znajduje się minaret osadzony na masywnym, ośmiobocznym cokole. Cztery większe kopuły nie zasłaniają mniejszych, a trójkątne przestrzenie między nimi wypełnione są małymi kopułami, podniesionymi trzema pendentywami zdobionymi mukarnasami. Z zewnątrz kaskadowa bryła sprawia wrażenie stopniowo opadającego układu kopuł, centralnie do kopuły nad arkadami dziedzińca. Łukowate przypory wokół bębna tamburu kopuły są jednym z pierwszych przykładów takich konstrukcji w architekturze osmańskiej.

Dziedziniec, będący integralną częścią meczetu, otacza wielka kopuła – cecha charakterystyczna architektury religijnej. Meczet zbudowany w Edirne na początku XV wieku (często nazywany Eski Camii, czyli „Stary Meczet”) jest podobny do Ulu Camii i reprezentuje styl hypostylowy, dzielący przestrzeń na trzy nawy, których skrzyżowania tworzą wzór drewnianych belek. Inspiracją do połączenia tradycyjnego dziedzińca z fontanną i zadaszonej kopuły był prawdopodobnie jeden z bliżej nieokreślonych budynków w Selçuku.

Meczet Üç Şerefeli wydaje się być przykładem osmańskiej architektury na rozdrożu – efektem eksperymentów architektów bejlików, łączących tradycyjne formy z nowatorskimi rozwiązaniami wczesnej architektury osmańskiej. Wiele elementów, jak monumentalny portal, zostało później rozwiniętych i ujednoliconych po zdobyciu Konstantynopola.

Dekoracja ceramiczna zachowana w meczecie Üç Şerefeli stanowi kulminację stylu zapoczątkowanego w Bursie przez tzw. „mistrzów z Tabrizu”. Nadproże nad oknem od strony dziedzińca wypełnia kompozycja ceramiczna z imieniem sułtana na tle roślinnej wici, malowana podszkliwnie. Kolory użyte w dekoracji zastąpiły wcześniejszą biało-błękitną paletę – zastosowano odcienie niebieskiego, purpury oraz czerni, która służyła do konturowania motywów. Warsztat „mistrzów z Tabrizu” działał prawdopodobnie w Izniku, który pod koniec XV wieku stał się centrum produkcji ceramicznych wyrobów dla dworu osmańskiego. Choć ich technika i paleta kolorów różniły się od późniejszych wyrobów z Izniku, można uznać tę manufakturę za prekursorów późniejszej tradycji ceramicznej.

Popularne w Anatolii, bez wątpienia z powodu łatwości dostępu do drewna, liczne, starannie dekorowane przykłady snycerki z epoki bejlików przetrwały do dzisiaj. Najwcześniejsze wykończenia wykonano w technice kündekari, polegającej na nałożeniu mozaik ze ściśle przylegających elementów w kształcie ośmioboków, gwiazd lub rombów, mocowanych bez użycia kleju lub czopów. Poszczególne elementy mozaiki były mocowane w obrabiane ramienie posiadające żłobek. Technikę tę, rozpowszechnioną w świecie islamu przed XII

wiekiem, kontynuowano w okresie bejlików, kiedy snycerka stała się bardziej misterna i wyrafinowana, a do repertuaru ornamentyki włączono również wypukłe rozetowe guziki. Ponieważ była ona niezwykle czasochłonna, często zastępowano ją tańszą metodą „fałszywej kündekari" — odmianą intarsji. W płycinie, stanowiącej podłoże kompozycji, wykonywano rowki tworzące zarys plecionki i osadzano w nich ośmiokątne, rozetowe lub romboidalne elementy mozaiki. Jednak płyciny umieszczone w ramie ostatecznie wypaczały się i łamały, gdyż były znacznie bardziej podatne na zmiany wilgotności — rozszerzanie i kurczenie — w porównaniu do płycin wykonanych w prawdziwej technice kündekari. Skrzydła drzwi hokejnic zwykle wyrabiano w „fałszywej kündekari", lecz zachowały się misterne przykłady zdobione tą metodą, zwłaszcza mimbary, między innymi mimbar w meczecie Arslanhane w Ankarze z 688/1289-1290 roku[186]. Wprowadzona w XIV wieku intarsja-markieteria stała się bardziej popularna w następnym stuleciu, czego dowodem są skrzydła drzwiowe w meczecie Haci Bayrama w Ankarze, inkrustowane kością słoniową.

Sztuka wytwarzania przedmiotów z metalu w tym okresie jest słabo zbadana i pozostaje tematem licznych spekulacji. Prawdopodobnie powstawały wówczas artystyczne wyroby metalowe, gdyż znane są luksusowe przedmioty, jak złocone lampy z brązu, wykonywane w XIII wieku pod patronatem seldżuków w Konyi. Jednak jedyne datowane obiekty z okresu bejlików to kilka metalowych wyrobów identyfikowanych z wczesnymi Osmanami, które są ważne raczej z powodów historycznych niż artystycznych.

Podobnie rzecz ma się z ilustrowanymi manuskryptami. Powstawały one pod patronatem seldżuckim już w XIII wieku. Drogocenne iluminowane rękopisy nadal wytwarzano w Anatolii w XIV wieku i z tym regionem można łączyć część manuskryptów Koranu. Na czterdziestu kartach zapisana jest inskrypcja w kolofonie głosząca, że kaligrafowanie switc kuci zakończył w miesiącu Rabi al-Awwal 734 (listopad 1333) en tho Hasan, znany jako Hüsam el-Fakir el-Mevlevi. Przydomek Hüseyda kopisty sugeruje, że należał do bractwa mevlevi, które powstało w Konii w XIII wieku, a manuskrypt prawdopodobnie pozostał w Anatolii, gdyż należał później do ahi, czyli związku rzemieślników z bractw, które powstawały tam w XIV wieku. Na każdej stronie znajdują się trzy linie tekstu kaligrafowanego dużymi czarnymi literami, duktem muhakkak, a tytuł sury, napisany sülüsem, obwiedziono złotym konturem. Litery słów sury 1187 otaczają dopasowane do ich kształtu kontury, tło zaś wypełnia czerwona kratka oraz cztery wici roślinne z bujnymi palmetami i listkami arabeskowymi. Kaligrafia i ornamentyka przypominają kilka manuskryptów koranicznych, które powstały w Persji pod patronatem Ilchanidów na początku XIV wieku[29]. Wynika stąd, że w I połowie XIV wieku ten charakterystyczny styl był znany artystom w prowincjonalnej Anatolii.

Być może w bejlikach istniał pewien popyt na ilustrowane rękopisy, jednak wykwalifikowani miniaturzyści i ilustratorzy z pewnością należeli w Anatolii na początku XV wieku do rzadkości, co sugeruje manuskrypt Iskendername Ahmediego, wykonany w Amasyi w 1416 roku. Książka zawiera dwadzieścia miniatur, ale jedynie trzy pochodzą z tego samego czasu co tekst. Są uproszczone pod względem malarskim i kompozycyjnym, ukazują trzy lub cztery wizerunki jeźdźców na niebieskim albo mlecznym tle, oprószonym złotem. Pozostałe

siedemnaście ilustracji przeklejono z XIV-wiecznych manuskryptów zawierających perski poemat Szahname. Rękopis Iskendername ukończono trzy lata po śmierci autora, i jak się wydaje, nie były dostępne żadne wzorniki malarskie, zatem miniaturzysta był zmuszony wyciąć odpowiednie malowidła z innych manuskryptów. Kiedy brakowało mu odpowiednich ilustracji, odwołał się do własnego miernego talentu. W źródłach literackich znajduje się wzmianka, że dworska szkoła malarska działała na dworze Murada II; wychwala się tam umiejętności artysty Hüsamzada Sunullaha, malarza z Bursy, lecz żadne dzieło tego artysty nie przetrwało. Podwójny frontyspis w manuskrypcie poświęconym teorii muzyki, Makasid ül-Alhan, autorstwa Abd el-Kadira el-Maraghiego, jest dowodem na to, że w ówczesnym Edirne powstawały księgi świadczące o wielkim kunszcie. W dekoracyjnych frontyspisach umieszczano centralnie pokaźne medaliony wypełnione delikatną arabeską i wicią kwiatową. Stosowano złocenia oraz gwasze w kolorach czarnym, niebieskim, zielonym, białym i pomarańczowym, kontury obrysowywano czernią. Chociaż szczegóły wskazują, że współczesne anatolijskiemu stylowi, ukształtowanemu w Szirazie i Kairze, nie były artystom obce, to jednak układ kompozycyjny i proporcje motywów są odmienne, co prezentują okazałe medaliony oraz kwadranty w narożnikach kompozycji. W owalnym medalionie po lewej stronie wpisano dedykację głoszącą, że manuskrypt przygotowano w 1435 roku dla biblioteki-skarbca Murada II.

Wówczas w rzemiośle artystycznym najważniejsze było zwiększenie produkcji kobierców wiązanych. Unikatowe przykłady, takie jak kobierzec odnaleziony w Pazyryku z V wieku p.n.e., wskazują, że kobiernictwo było znane na Wschodzie od ponad tysiąca lat, jednak dopiero od okresu tureckich bejlików można prześledzić ciągłość tradycji wytwarzania kobierców sięgającej do współczesności. Niewielką liczbę zachowanych dywanów oraz ich fragmentów uzupełniają przedstawienia tychże na ówczesnych obrazach, głównie malarstwie włoskim, a także na miniaturach w perskich manuskryptach. Można zidentyfikować dwie grupy dywanów. Starsza grupa, znana jako kobierce z Konyi, gdyż pierwsze takie kobierce odkryto w 1903 roku w meczecie Alaeddina w Konyi, charakteryzowała się dość grubym wiązaniem, liczącym około 780 symetrycznych węzłów na decymetr kwadratowy. Te dywany mają ograniczoną paletę barw (jaśniejsza i ciemna czerwień). Niewielką liczbę zachowanych dywanów oraz ich fragmentów uzupełniają przedstawienia tychże ukazane na ówczesnych obrazach, głównie malarstwa włoskiego, a także na miniaturach w perskich manuskryptach. Można zidentyfikować dwie grupy dywanów.

Starsza grupa, znana jako kobierce z Konyi, gdyż pierwsze takie kobierce odkryto w 1903 roku w meczecie Alaeddina w Konyi, charakteryzowała się dość grubym wiązaniem, liczącym około 780 symetrycznych węzłów na decymetr kwadratowy. Te dywany mają dość ograniczoną paletę barw (jaśniejsza i ciemna czerwień, jaśniejszy i ciemny błękit, kolor brązowy oraz kremowy). Typowy schemat kompozycyjny składa się z pola środkowego i bordur. Pole wypełniają raportowo kanciaste wzory, natomiast najszersza z bordiur zawiera motywy stylizowane na pismo kufickie lub gwiazdy. Rozmiar tych wyrobów (największy 2,58 × 5,50 m) sugeruje, że ich wytwarzaniem zajmowano się raczej w celach handlowych, aniżeli na użytek własny wieśniaków lub nomadów. Ponieważ omawiane kobierce znaleziono w meczecie w Konyi, początkowo łączono je z tamtejszym patronatem sułtanów seldżuckich.

Przynajmniej jeden egzemplarz posiada asymetryczny wzór, wywodzący się z motywu „chmurki chińskiej”, spotykanej na chińskich jedwabiach tkanych w czasach dynastii Yüan (1279–1368).

Uważa się, że ten typ kobierców wyrabiano w XV wieku. Ponieważ przedstawienia tych dywanów, często z numerycznie ułożonymi wzorami, nie spotykają się we włoskim malarstwie i zaledwie kilka ich fragmentów znaleziono, wydaje się, że wytwarzano je na terenie Anatolii.

Z nieco późniejszego okresu pochodzą kobierce z motywami zoomorficznymi. Znane są trzy przykłady takich kobierców: pierwszy, znaleziony w szwedzkiej miejscowości Marby; drugi, przechowywany w jednym z kościołów wśród Szwecji, obecnie znajdujący się w Berlinie; oraz trzeci, zakupiony w 1990 roku przez Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku. W przeciwieństwie do dywanów z Konyi, te ze zwierzętami są niewielkie: dywan z Marby ma wymiary 1,45 × 1,09 m, dywan z Berlina 1,72 × 0,90 m, a nowojorski 1,26 × 1,53 m. Na wszystkich widoczne są wizerunki antytetycznych, stylizowanych zwierząt, obramionych ośmiobokiem lub kwadratem; różnią się jednak pod względem kolorystycznym. Na kobiercu z Marby znalazły się czerwone ptaki po dwóch stronach drzewa na tle koloru kości słoniowej, na kobiercu z Berlina przedstawiono niebieskiego smoka atakującego niebieskiego feniksa na żółtym tle, zaś na kobiercu nowojorskim widać niebieskie smoki na czerwonym tle. Źródła tych przedstawień — odmienne ptaki i drzewa — to motywy znane w Azji Centralnej, natomiast smok i feniks to motywy chińskie, prawdopodobnie przeniesione na Bliski Wschód przez Mongołów. Kobierce datowane są na około rok 1400, co może tłumaczyć fakt, że dywany z wzorami zoomorficznymi pojawiły się we włoskim malarstwie na początku XV wieku. Charakterystyczne przykłady znalazły się na freskach Domenica di Bartolo (1400–1445), namalowanych między 1440 a 1444 rokiem dla sierocińca w Sienie, oraz na sieńskim obrazie „Zaślubiny Najświętszej Marii Panny” z początku XV wieku.

Jednak kobierce z motywami zwierzęcymi musiały powstawać już w XIV wieku, gdyż ukazano je w ilustrowanym rękopisie nazywanym „Wielkim Sahname Mongołów”, kopiowanym w Tabrizie około 1335 roku (zob. rozdział III). Miniatura „Zahhak trzymający władzę” ukazuje króla siedzącego na tronie, przed którym rozłożono dywan z ośmiokątnymi polami otaczającymi stylizowane czworonogi. Inna scena przedstawia szacha siedzącego na kobiercu z wizerunkiem lwa w prostokątnym polu. W manuskryptach z tamtych czasów przedstawiano także inne kobierce, jednak wyżej wymienione są jedynymi przykładami dywanów z wzorami zwierzęcymi zachowanymi w manuskryptach z początku XIV wieku. Kobierce takie musiały być wówczas bardzo rzadkie i zarezerwowane dla władców, gdyż ukazywano je wraz z wizerunkiem postaci królewskich. Można jednak przyjąć, że przed XV wiekiem było ich znacznie więcej i były dość rozpowszechnione, skoro ich przedstawienia pojawiały się na włoskich obrazach.

Najprawdopodobniej w okresie bejlików tkano także inne kobierce oraz kilimy (tur. kilim), jednak ich identyfikacja oraz datowanie ciągle są przedmiotem żywej dyskusji. Po zjednoczeniu Anatolii przez Osmanów i zdobyciu Konstantynopola wyrób kobierców z pewnością znacznie wzrósł, podobnie jak ich eksport do Europy. Zaczęły też regularnie

pojawiać się na europejskich obrazach. Jednak dopiero coraz częstsze przedstawienia tureckich dywanów z końca XV wieku pozwalają określić ich typy oraz uściślić datowanie zachowanych egzemplarzy.

Wprowadzona w XIV wieku intarsja-markieteria stała się bardziej popularna w następnym stuleciu, czego dowodem są skrzydła drzwiowe w meczecie Haci Bayrama w Ankarze, inkrustowane kością słoniową.

Sztuka wytwarzania przedmiotów z metalu w tym okresie jest słabo zbadana i pozostaje tematem licznych spekulacji. Prawdopodobnie powstawały wówczas pewne artystyczne wyroby metalowe, gdyż znane są luksusowe przedmioty, takie jak złocone lampy z brązu, wytwarzane w XIII wieku pod patronatem seldżuków w Konyi. Jednak jedyne datowane obiekty pochodzące z okresu bejlików to kilka metalowych wyrobów identyfikowanych z wczesnymi Osmanami, które mają większe znaczenie historyczne niż artystyczne.

Podobnie jest z ilustrowanymi manuskryptami. Powstawały one pod patronatem seldżuckim już w XIII wieku. Drogocenne iluminowane rękopisy nadal wytwarzano w Anatolii w XIV wieku, z tym regionem można łączyć część (cuz) manuskryptów Koranu. Na czterdziestu kartach znajduje się inskrypcja w kolofonie, która głosi, że kaligrafowanie tekstu ukończył w miesiącu Rabi' al-awwal 734 (listopad 1333) Entho Hasan, znany jako Hüsam el-Fakir el-Mevlevi. Przydomek Hüsey demek kopisty sugeruje, że należał do bractwa mevlevich, które powstało w Konyi w XIII wieku, a manuskrypt prawdopodobnie pozostał w Anatolii, gdyż należał później do ahi, czyli lanka średniego z bractw, które zawierały się tam w XIV wieku.

Na każdej stronie znajdują się trzy linie tekstu kaligrafowane dużymi czarnymi literami, duktem muhakkak, a tytuł sury, napisany sülüsem, obwiedziono złotym konturem. Litery słów sury otaczają dopasowane do ich kształtu kontury, tło tworzy czerwona krateczka oraz cztery wici roślinne z bujnymi palmetami i listkami arabeskowymi. Kaligrafia i ornamentyka przypominają kilka manuskryptów koranicznych, które powstały w Persji pod patronatem Ilchanidów na początku XIV wieku. Wynika stąd, że w pierwszej połowie XIV wieku ten charakterystyczny styl był znany artystom w prowincjonalnej Anatolii.

Być może w bejlikach istniał pewien popyt na ilustrowane rękopisy, jednak wykwalifikowani miniaturzyści i ilustratorzy z pewnością należeli w Anatolii na początku XV wieku do rzadkości, co sugeruje manuskrypt Iskendername Ahmediego, wykonany w Amasyi w 1416 roku. Książka zawiera dwadzieścia miniatur, ale jedynie trzy pochodzą z tego samego czasu co tekst. Są uproszczone pod względem malarskim i kompozycyjnym, ukazują trzy lub cztery wizerunki jeźdźców na niebieskim albo melanżowym tle, oprószonym złotem. Pozostałe siedemnaście ilustracji przeklejono z XIV-wiecznych manuskryptów zawierających perski poemat Szahname. Rękopis Iskendername ukończono trzy lata po śmierci autora i, jak się wydaje, nie były dostępne żadne wzorniki malarskie, zatem miniaturzysta był zmuszony wyciąć odpowiednie malowidła z innych manuskryptów. Kiedy brakowało mu odpowiednich ilustracji, odwołał się do własnego miernego talentu.

W źródłach literackich znajduje się wzmianka, że dworska szkoła malarska działała na dworze Murada II; wychwala się w nich umiejętności artysty Hüsamzada Sunullaha, malarza z Bursy, lecz żadne dzieło tego artysty nie przetrwało. Podwójny frontyspis w manuskrypcie poświęconym teorii muzyki, Makasid ül-Alhan, autorstwa Abd el-Kadira el-Maraghiego, jest dowodem na to, że w ówczesnym Edirne powstawały księgi świadczące o wielkim kunszcie. W dekoracyjnych frontyspisach umieszczano centralnie pokaźne medaliony wypełnione delikatną arabeską i wicią kwiatową. Stosowano złocenia oraz gwasze w kolorach czarnym, niebieskim, zielonym, białym i pomarańczowym, kontury obrysowywano czernią. Chociaż ze szczegółów wynika, że współczesne anatolijskiemu style ukształtowane w Szirazie i Kairze nie były artystom obce, to jednak układ kompozycyjny i proporcje motywów są odmienne, co prezentują okazałe medaliony oraz kwadranty w narożnikach kompozycji. W owalnym medalionie po lewej stronie wpisano dedykację głoszącą, że manuskrypt przygotowano w 1435 roku dla biblioteki-skarbca Murada II.

Wówczas najważniejsze w rzemiośle artystycznym było zwiększenie produkcji kobierców wiązanych. Unikatowe przykłady, takie jak kobierzec odnaleziony w Pazyryku z V wieku p.n.e., wskazują, że kobiernictwo było znane na Wschodzie od ponad tysiąca lat, jednak dopiero od okresu tureckich bejlików można prześledzić ciągłość tradycji wytwarzania kobierców sięgającej do współczesności. Niewielką liczbę zachowanych dywanów oraz ich fragmentów uzupełniają przedstawienia tychże na ówczesnych obrazach, głównie malarstwa włoskiego, a także na miniaturach w perskich manuskryptach. Można zidentyfikować dwie grupy dywanów. Starsza grupa, znana jako kobierce z Konyi (pierwsze takie kobierce odkryto w 1903 roku w meczecie Alaeddina w Konyi), charakteryzowała się dość grubym wiazaniem liczącym około 780 symetrycznych węzłów na decymetr kwadratowy. Te dywany mają dość ograniczoną paletę barw (jaśniejsza i ciemna czerwień, jaśniejszy i ciemny błękit, kolor brązowy i kremowy). Typowy schemat kompozycyjny składa się z pola środkowego i bordur. Pole wypełniają raportowo kanciaste wzory, najszersza z bordiur zawiera motywy stylizowane na pismo kufickie lub gwiazdy. Rozmiar tych wyrobów (największy 2,58 x 5,50 m) sugeruje, że ich wytwarzaniem zajmowano się raczej w celach handlowych, aniżeli na użytek własny wieśniaków lub nomadów. Ponieważ omawiane kobierce znaleziono w meczecie w Konyi, początkowo łączono je z tamtejszym patronatem sułtanów seldżuckich. Co najmniej jeden posiada asymetryczny wzór, wywodzący się z motywu „chmurki chińskiej", spotykanej na chińskich jedwabiach tkanych w czasach dynastii Yuan (1279–1368).

Hafsydów, Marmidów i Nasrydów

Architektura i rzemiosło artystyczne w Maghrebie za panowania Hafsydów, Marinidów i Nasrydów

Upadek imperium Almohadów, który nastąpił po ich klęsce w bitwie pod Las Navas de Tolosa w 1212 roku, doprowadził do powstania na obszarze Maghrebu czterech państw rządzonych przez lokalne, rywalizujące ze sobą dynastie. Byli to Hafsydzi w Tunisie (1235–1554), Abdalwadydzi w Tilimsanie (1236–1554), Marinidzi w Fezie (1229–1549) oraz Nasrydzi (1230–1492) w południowej Hiszpanii, w Grenadzie.

W Afryce Północnej dynastie Hafsydów i Marinidów walczyły o dominację, ponieważ każda z nich uważała się za prawowitych spadkobierców Almohadów. Abdalwadydzi, ulokowani między dwoma potężnymi sąsiadami, często popadali w zależność od jednej bądź drugiej strony i raczej nie mieli możliwości ani środków, by znacząco wspierać rozwój sztuki.

Muzułmańskie miasta takie jak Kordoba i Sewilla zostały zdobyte przez chrześcijan, gdy tylko Almohadzi wycofali się do Afryki Północnej. Jedynie prowincja Grenady pozostała w rękach muzułmanów – rządzona przez dynastię Nasrydów, którzy potrafili utrzymać delikatną równowagę między chrześcijańskimi królestwami na północy a muzułmańskimi państwami na południu.

Rzemiosło artystyczne tego okresu w Afryce Północnej widoczne jest głównie w wyposażeniu budowli religijnych – nie tylko dlatego, że życie dworskie było tu mniej wystawne niż w Grenadzie, ale również dlatego, że fundacje religijne były regularnie wspierane przez instytucje charytatywne, natomiast budowle świeckie, zaniedbane przez następców, często popadały w ruinę i zapomnienie.

Odwrotnie było w Hiszpanii – chrześcijańscy władcy systematycznie niszczyli wszelkie ślady islamu, a wiedza o ówczesnym rzemiośle artystycznym pochodzi głównie z zachowanych zabytków związanych ze wspaniałym życiem dworskim. Pałace i wyposażenie dworu Nasrydów budziły podziw zarówno wśród muzułmanów, jak i chrześcijan i weszły na stałe do światowego dziedzictwa kultury.

Hafsydzi – architektura i rzemiosło artystyczne

Nazwa dynastii pochodzi od imienia szajcha Abu Hafsa Umara (zm. 1176), ucznia Muhammada Ibn Tumarta – założyciela dynastii Almohadów. Przodkowie Hafsydów byli gubernatorami prowincji Ifrykijja (dzisiejsza Tunezja). Jeden z nich, Abu Zakarijja Jahja I (1228–1249), ogłosił niepodległość i ustanowił Tunis stolicą nowego państwa.

Tradycyjna stolica regionu, Al-Kajrawan, utraciła za panowania Hafsydów swoje znaczenie polityczne, natomiast nadmorskie miasta, takie jak Tunis, Susa i Safakis, ożywiły się dzięki rozwojowi handlu i stosunkom dyplomatycznym w basenie Morza Śródziemnego. Wzrost liczby ludności, spowodowany napływem uchodźców z Hiszpanii, przyniósł ze sobą nowe tradycje kulturowe i uczynił Tunis ważnym ośrodkiem artystycznym oraz intelektualnym. Bliskie kontakty z Mamelukami w Egipcie umożliwiły przenikanie wschodnich wpływów artystycznych, co doprowadziło do spotkania estetyk Wschodu i Zachodu w sztuce hafsyckiej.

Budowę meczetu w Kasbie w Tunisie (1231–1235) rozpoczęto jeszcze przed formalnym ogłoszeniem niezależności od Almohadów. Świątynia ta wpisuje się w długą tradycję architektury muzułmańskiej regionu – wzniesiona z kamienia, z salą modlitw przekrytą sklepieniami krzyżowymi wspartymi na kolumnach. Wpływy zachodnie, zwłaszcza z Maroka i Hiszpanii, widoczne są w zastosowaniu maqarasów oraz kunsztownie rzeźbionych stiuków dekorujących wnętrze, zwłaszcza w partii mihrabu.

Minaret z 1451 roku, o prostokątnej podstawie i zwieńczony stożkowym dachem pokrytym zielonymi płytkami, wyraźnie nawiązuje do stylu architektury Almohadów i arabskiego Zachodu. Bliskie podobieństwo wykazuje meczet w Kasbie Marrakeszu, wzniesiony około 50 lat wcześniej.

Choć Al-Kajrawan utracił polityczne znaczenie, Hafsydzi zadbali o odnowienie tamtejszego meczetu, uważanego za jeden z najstarszych w świecie islamu. Odrestaurowano portyki otaczające dziedziniec i przebudowano niektóre portale. Na rozkaz Abu Hafsa Umara w 1294 roku dobudowano od strony wschodniej portal Bab Lalla Rihana, nazwany na cześć świętej kobiety pochowanej w pobliżu. Pawilon ma formę wysuniętego prostokąta przekrytego kopułą z żebrowaniem. Styl tej budowli nawiązuje do architektury meczetu w nadmorskim Al-Mandira (ob. Monastyr, Tunezja), zaś dekoracyjne elementy – takie jak blendy, krenelaże i sztukaterie na łukach – wzorowane są na architekturze andaluzyjskiej.

Oprócz meczetów, Hafsydzi wprowadzili do Maghrebu instytucję madras. W muzułmańskim Wschodzie w XIII wieku madrasy były fundowane przez władców lub prywatnych sponsorów i służyły walce z herezją oraz wspieraniu ortodoksji. Zyskały tam formę budowli łączącej funkcje uczelni i mauzoleum fundatora, utrwalając jego imię w pamięci wiernych.

Na muzułmańskim Zachodzie (Maghrebie) madrasa jako część zespołu grobowego była niemal nieznana, ponieważ zgodnie z nauką szkoły malikickiej – dominującej w regionie – nikt nie mógł uzurpować sobie prawa do zarządzania religijną fundacją. Dlatego większość madras w Maghrebie utrzymywana była przez władzę państwową – tylko władca mógł pozwolić sobie na tak duże wydatki dla duchowego celu, bez oczekiwania materialnej rekompensaty.

Pierwszym fundatorem madrasy na muzułmańskim Zachodzie był założyciel dynastii Hafsydów, Abu Zakarija Jahja, który w 1249 roku założył madrasę Szammaʾijja w Tunisie. Instytucja ta powstała w przebudowanym domu mieszkalnym, przystosowanym do potrzeb studentów, oferując im przestrzeń do nauki i modlitwy. Kolejne madrasy wznoszono już jako samodzielne budynki, projektowane specjalnie z myślą o ich funkcji. Przykładem jest madrasa Al-Muntasirijja, zbudowana w latach 1434–1435, za panowania kalifa Al-Muntasira.

Architektura madras Hafsydów odznacza się modyfikacją tradycyjnego planu czterech iwanów, zapożyczonego niewątpliwie ze wschodnich wzorców, prawdopodobnie z Egiptu, z którym Hafsydzi utrzymywali bliskie relacje. Większość tych budowli była jednak znacznie przebudowywana w XVI wieku, przez co dziś trudno dostrzec ich pierwotne cechy.

Dążenie Hafsydów do ukazywania się jako orędownicy wiary islamskiej wyrażało się nie tylko w architekturze, lecz także w rzemiośle artystycznym. Dobrym tego przykładem jest pięciotomowy manuskrypt Koranu (147, 148), ofiarowany w marcu 1405 roku meczetowi w Kasbie w Tunisie przez kalifa Al-Mutawakkila (1394–1434). Rękopis został wykonany na niewielkich kartach papieru (24 x 16 cm), barwionych w tonacjach od jasnobrązowej po fioletową. Na każdej stronie zapisano trzynaście wersów srebrnym atramentem, z nagłówkami i znacznikami wersów wykonanymi złotem. Marginesy zdobi złota iluminacja.

Do sporządzenia tekstu użyto charakterystycznego dla Maghrebu duktu maghribi, odróżniającego się od stylów wschodnich jednolitą grubością linii, zaokrągleniami liter poniżej linii pisma oraz szczególnym oznaczeniem liter *fa* i *qaf* (kropki umieszczone pod literami). Styl ten wykształcił się w XI wieku na zachodnich ziemiach islamu jako lokalna odmiana nowego, rozpowszechnionego na Wschodzie stylu *naschi*.

Rękopis wyróżnia się pod wieloma względami: to jeden z najwcześniejszych egzemplarzy Koranu kaligrafowanych na papierze w dukcie maghribi. Na Zachodzie długo jeszcze używano pergaminu (*pergaminu jasminowego*), mimo że na Wschodzie został już zastąpiony papierem. Wyróżnia go również prostokątny format – podczas gdy większość wcześniejszych koranicznych manuskryptów w dukcie maghribi miała format kwadratowy – oraz niezwykła kolorystyka: srebrne i złote litery na barwionym tle. Przypomina to słynny Błękitny Koran – siedmiotomowy egzemplarz napisany złotem na ciemnoniebieskim pergaminie, wykonany w Al-Kajrawanie w połowie X wieku. Według dokumentu hafsydzkiego Błękitny Koran znajdował się około 1300 roku w bibliotece Wielkiego Meczetu w Al-Kajrawanie i mógł stanowić inspirację dla późniejszego manuskryptu hafsydzkiego.

Oprawa hafsydzkiego manuskryptu została częściowo wymieniona – dolna okładka jest nowa – natomiast górna okładka wraz z klamrą zachowała się w oryginalnej formie. Jej dekoracja nawiązuje do ornamentyki kobierców: błękitne pole z centralną ośmioramienną gwiazdą, otoczoną plecionkowymi bordiurami. Spodnia okładka ma ten sam format, ale całe pole wypełniono gęstym wzorem plecionkowym. Użycie techniki tłoczenia, centralnego oktogramu i ornamentów plecionkowych to rozwiązania znane z wcześniejszych opraw w bibliotece meczetu w Al-Kajrawanie. Jednakże, aby zaadaptować tradycyjne elementy kwadratowych opraw do prostokątnego formatu tomów, dodano narożniki, tworząc kompozycję „kobiercową" typową dla wschodnich terenów islamu.

Po klęsce pod Las Navas de Tolosa w 1212 roku Almohadzi wycofali się do Afryki Północnej i tylko przez kilka lat utrzymali się u władzy, bowiem już w 1216 roku rozpoczęły się najazdy na Maroko berberyjskiego plemienia Marinidów z grupy Zenata. W 1269 roku Marinidzi zajęli stolicę Almohadów – Marrakesz, który jednak po założeniu nowej stolicy w Fezie (tzw. Fas al-Dżadid, Nowy Fez) w 1276 roku stał się miastem prowincjonalnym.

Historia Marinidów dzieli się na dwa okresy. Pierwszy, trwający od 1269 do 1358 roku, charakteryzuje się podbojami militarnymi, rozwojem miast i stabilną władzą. Z tego okresu pochodzi większość głównych fundacji tej dynastii. Drugi, obejmujący lata 1358–1465, to czas powolnej erozji struktur politycznych, podziałów wewnętrznych oraz strat

terytorialnych. Materialny dobrobyt państwa Marinidów opierał się na rolnictwie, miejskich manufakturach i handlu, zwłaszcza handlem złotem z Mali. Zamożność oraz dążenie do utrzymania pozorów, że Marinidzi przejęli po Almohadach przywództwo wśród muzułmanów Maghrebu, tłumaczą liczne fundacje religijne i dobroczynne, z których wiele przetrwało w nietkniętym stanie – w przeciwieństwie do fundacji ich rywali.

Jednym z pierwszych projektów budowlanych Marinidów było powiększenie w 1294 roku meczetu zgromadzeń (al-dżamiʿ al-kabīr) w Tazie, zbudowanego przez Almohadów w 1142 roku. Taza, wschodniomarokańskie miasto położone w dolinie oddzielającej góry Rif od Atlasu Średniego, przez długi czas miała istotne znaczenie strategiczne, kontrolując główny szlak handlowy między Marokiem a Wschodem. Zdobyta przez Marinidów jako jedno z pierwszych miast, stała się ich bazą wypadową na całe Maroko. Władcy poświęcili Tazie szczególną uwagę, rozbudowując fortyfikacje, fundując szkoły i szpital, a przede wszystkim rozbudowując meczet zgromadzeń.

Zgodnie z inskrypcją umieszczoną w meczecie, sułtan Abu Jakub Jusuf (1286–1307) dodał cztery nawy poprzeczne w kierunku kibli oraz dwie nawy po stronie wschodniej i zachodniej [149], powiększając w ten sposób dwukrotnie salę modlitw. Wewnątrz łatwo odróżnić to, co dodali Marinidzi do oryginału z epoki Almohadów: szersze łuki o bardziej zaokrąglonym, podkowiastym kształcie. Na zewnątrz widoczne są wyraźne dwuspadowe dachy kryte dachówką. Marinidzi dodali również ogromny dziedziniec po wschodniej stronie meczetu, o wymiarach 72 × 44 m – niemal równych całemu meczetowi. Powiększenie meczetu w Tazie świadczy o wzroście liczby ludności i znaczeniu miasta pod panowaniem Marinidów, analogicznie do rozwoju Wielkiego Meczetu w Kordobie w IX i X wieku.

W nawiązaniu do tradycji Almohadów, przęsło modlitewne w kierunku kibli w meczecie w Tazie wyróżnia się trzema kopułami: dwie narożne flankują kopułę nad mihrabem, z których środkowa charakteryzuje się kunsztowną ażurową sztukaterią, podobnie jak sam mihrab [150]. Ośmioboczny tambur z mukarnasowymi trompami przeplata się z trójkątnymi oknami powtarzającymi ich kształt i podtrzymuje 16-żebrową kopułę. Żebra te rozdzielają się i przeplatają ku górze, tworząc 32-żebrową rozetę otaczającą centralną gwiazdę. Przestrzenie między żebrami wypełniają ażurowe arabeski oraz wycinane inskrypcje na kilku poziomach. Kopuła nad mihrabem, zdobiona kunsztownym ożebrowaniem, stanowi echo architektury północnoafrykańskiej sięgającej wzorców meczetu w Kordobie z X wieku. Bezpośrednim pierwowzorem była jednak kopuła Wielkiego Meczetu w Tilimsanie, wzniesionego w 1136 roku.

Po prawej stronie mihrabu znajduje się schowek na drewniany minbar na kółkach, który w meczetach Afryki Północnej wyciągano przed piątkowym chutbą. Minbar nawiązuje do klasycznej formy z okresu Almorawidów – zdobi go misterna marketeria z cennego drewna i kości słoniowej, ułożona w ośmiokątne wzory harmonizujące z układem schodów.

W nawie środkowej jedno przęsło i dwa flankujące, gdzie niegdyś znajdował się stary mihrab, od zewnątrz są przekryte piramidkowymi dachami, a od wewnątrz zdobione lambrekinowymi łukami oraz misterną dekoracją stiukową. Ogromny żyrandol z brązu, o

średnicy 2,5 m, zawieszony pod kopułą i złożony z dziewięciu okrągłych obręczy zmniejszających się ku górze, mógł pomieścić aż 514 lampek oliwnych – to największy tego typu żyrandol w Afryce Północnej. Wiersz wyryty na żyrandolu informuje, że został on ofiarowany meczetowi przez Abu Jakuba w 1294 roku. Według średniowiecznych przekazów jego wykonanie kosztowało 8 tysięcy dinarów, a sam żyrandol waży 32 kintary (czyli ok. 1,5 tony). Minbar i żyrandol to najbardziej znane zachowane wyposażenie meczetu. Do naszych czasów przetrwało także kilka lamp oraz *anaza* – drewniana płycina w formie mihrabu, umieszczona na fasadzie sali modlitw od strony dziedzińca.

Taza była ważnym miastem kontrolującym drogę do i z Tlemsenu — stolicy Abdalwadydów, innej dynastii berberyjskiej związanej z Marinidami, choć będącej z nimi w stałym konflikcie. Marinidzki sułtan Abu Jakub czterokrotnie atakował Tlemsen i oblegał miasto przez osiem lat, dowodząc z ufortyfikowanego obozu zbudowanego od strony zachodniej. Obóz ten nosił nazwę al-Mahalla al-Mansura (zwycięskie miejsce), skracane do Al-Mansura. Otoczony był murem o długości 4 km; w jego obrębie znajdowały się łaźnie, karawanseraje, szpital oraz meczet zbiorowy.

Przetrwały jedynie ruiny meczetu wzniesionego w 1303 roku. Jego gliniane mury obejmowały powierzchnię 60 × 85 m. Plan meczetu przypominał almohadzki typ meczetu zbiorowego, podobny do tych w Rabacie, także budowanych z myślą o potrzebach garnizonów wojskowych. Do wnętrza — na kwadratowy dziedziniec otoczony arkadami — prowadziło kilka kamiennych portali. Sala modlitw podzielona była na 13 przęseł i 9 naw biegnących prostopadle do ściany qibli. Wszystkie nawy oddzielały od siebie onyksowe kolumny.

Część mihrabowa sali modlitw tworzyła kwadrat o boku 14 m (trzy przęsła na trzy nawy) i była przekryta kopułą wspartą na filarach lub drewnianym dachu o formie namiotu. Naprzeciwko mihrabu wznosił się minaret o wysokości 38 m i szerokości 10 m. Zbudowany z kamiennych bloków, podobnie jak portale, był zwieńczony latarenką z kopułką. Gdy minaret runął, zniszczeniu uległo całe wnętrze meczetu i połowa elewacji.

Wieżę minaretu dzielą na cztery równej wysokości kondygnacje poziome pasy z gładkiego kamienia. Najniższa kondygnacja, gdzie znajduje się główne wejście do meczetu, jest szczególnie bogato dekorowana. Koncentryczne łuki wkomponowane są w prostokątne obramienie i ozdobione arabeskami, plecionkami oraz małymi ostrymi łukami. Nad jednym z łuków umieszczono jasnoniebieskie płytki ceramiczne, które optycznie go podwyższają — to nietypowy element w konstrukcji kamiennej. Dekoracje w formie muszli w reliefie wypukłym oraz krokszyny nad portalem mogły podtrzymywać balkon lub daszek.

Druga kondygnacja jest stosunkowo gładka, posiada tylko jedno okno w obramieniu z łuku lambrekinowego. Trzecia, wyższa kondygnacja ozdobiona została siatką rombów ponad dwiema blendami. Na czwartej widoczna jest ostrołukowa arkatura, bardzo podobna do tej z wcześniejszego minaretu meczetu zbiorowego w Tlemsenie (Tilimsanie). Choć wiele elementów architektonicznych zapożyczono z minaretów almohadzkich, całościowa

koncepcja jest bardziej harmonijna, a minaret — nawet w ruinie — pozostaje jednym z najokazalszych zabytków architektury marinidzkiej.

Oblężenie Tlemsenu zakończyło się niepowodzeniem — Abu Jakub został zamordowany w 1307 roku, a budowy obozu Al-Mansura nie ukończono. Dopiero trzydzieści lat później jego wnuk, Abu al-Hasan Ali (1331–1348), zdobył Tlemsen i włączył go do państwa Marinidów. Najprawdopodobniej to wtedy ukończono budowę meczetu w Al-Mansurze (inskrypcja fundacyjna na minarecie wspomina Abu Jakuba jako zmarłego) oraz odrestaurowano meczet zbiorowy w Tlemsenie.

Najbardziej znanym dziełem Abu al-Hasana w tym regionie jest jednak kompleks grobowy położony wysoko na północnym zboczu góry Mafrusz, w wiosce Al-Uhhad, 2 km na wschód od Tlemsenu. Są to święte przybytki otaczające grób sławnego andaluzyjskiego mistyka Abu Madiana Szu’ajba (zm. 1197), znanego jako Sidi Bu Medin. Grobowiec ten wybudował władca z dynastii Almohadów, Muhammad an-Nasir (1199–1214), ale dopiero za panowania Marinidów, w XIV wieku, wzniesiono cały zespół budynków: meczet, miejsce do dokonywania ablucji, madrasa i domy mieszkalne.

Choć grobowiec został całkowicie przebudowany w XVIII wieku, pozostał niewielkim budynkiem na planie kwadratu, przekrytym namiotowym dachem z dachówek. Dziedziniec przed grobowcem, o wymiarach 5,4 × 5,4 m, stanowi atrium, w którym ustawiono przywiezione z Al-Mansury onyksowe kolumny z kapitelami. Poniżej grobowca znajdują się ruiny wielopokojowego budynku, który najprawdopodobniej służył jako dom dla pielgrzymów.

Wąski dziedziniec oddziela grobowiec od meczetu gromadzącego, zbudowanego na miejscu ogrodu, który marinidzki sułtan kupił pod budowę. Meczet znany jest z nadzwyczaj bogato dekorowanego portalu [153], jednak dostęp do niego jest utrudniony. Zaprojektowano go w dużym stopniu na wzór najniższej kondygnacji minaretu w Al-Mansura — z koncentrycznymi, lambrekinowymi ostrymi łukami osadzonymi w prostokątnych obramieniach. Jednak tutaj są one wykonane z cegły przemieszanej z glazurowanymi płytkami, a ich matowa powierzchnia kontrastuje z mozaiką pokrywającą pozostałą część portalu.

W Afryce Północnej mozaiki zwane zallidż były układane w geometryczne wzory w kolorach jasnoniebieskim, brązowym i czarnym na białym tle. Portal wieńczy pas inskrypcyjny, w którym wymieniono imię mecenasa meczetu, Abu al-Hasana Alego, oraz datę 739 (1338–1339). Schody, liczące 11 stopni, prowadzą do bogato dekorowanego westybulu [154].

Ponad gładkimi lamperiami ściany są podkreślone rzeźbionymi stiukami w blendach wypełnionych ornamentem roślinnym, a w kartuszach znajdują się inskrypcje na arabeskowym tle. Sklepienie pokrywa wspaniała dekoracja mukarnasowa. Matowe powierzchnie kontrastują z elementami mozaiki na linii wejścia i na tylnej ścianie portalu. Drzwi po bokach prowadzą do małych pomieszczeń szkoły koranicznej i schroniska dla pielgrzymów, a piękne drzwi z brązu na górze schodów — do wnętrza.

Meczet, na planie prostokąta o wymiarach 19 x 29 m, ma standardowy rozkład: dziedziniec otoczony arkadami oraz salę modlitw z pięcioma nawami prostopadłymi do ściany kibli. Arkady w sali modlitw prowadzą do przęsła kibli, a mihrabowa część sali jest przekryta stiukową kopułą. Nad gładką lamperią większość wewnętrznych płaszczyzn jest podkreślona bogato rzeźbionym stiukiem.

Minaret o wysokości 27,5 m, ozdobiony siatką rombów, wznosi się w północno-zachodnim narożniku dziedzińca. Inskrypcje w meczecie są prośbami do Boga o pomoc, wskazują także, że budowla została wzniesiona na pamiątkę sułtana, który dwa lata wcześniej zdobył Tlemsen.

Na wschód od meczetu krótka alejka prowadzi do urządzeń do ablucji, latryn i łaźni. Madrasa znajduje się po zachodniej stronie, na szczycie wzgórza. Ma pięknie zdobioną mozaikami zallidż fasadę, podobnie jak meczet, i wchodzi się do niej po schodach od strony północno-wschodniej.

W północno-zachodnim narożniku usytuowany jest budynek mieszczący latryny. Drzwi wejściowe prowadzą na dziedziniec otoczony arkadami [155]. Po bokach tego dziedzińca znajdują się małe pokoiki (2,85 x 2 m) dla studentów — dwanaście na parterze i tyleż na piętrze, do których prowadzą schody po lewej stronie drzwi wejściowych. Na parterze, w południowo-wschodnim narożniku, mieszczą się dodatkowe cztery cele, prawdopodobnie dla nauczyciela.

Po przeciwnej stronie od wejścia znajduje się kwadratowa sala modlitw, przekryta drewnianą kopułą, na której podstawie wykaligrafowano poemat sławiący Abu al-Hasana Alego oraz datę: rabi II 747 (lipiec-sierpień 1346). Jest to być może data zakończenia budowy kompleksu, osiem lat po wybudowaniu meczetu.

Na kamiennej płycie zamontowanej na kolumnie wyliczone są ogrody, sady, domy, młyny, łaźnie i ziemie zakupione przez sułtana i podarowane meczetowi oraz madrasie.

Budowle w Al-Ubbad wzniesiono z cegły i bogato zdobiono technikami typowymi dla stylu architektury Marinidów: glazurowana ceramika ścienna wypierała stiuki i drewno, które częściej, w innych regionach muzułmańskiego świata, używano do dekoracji daszków, sufitów i sklepień. Hojny mecenat pozwalał na szczególnie bogate wyposażenie budynków, takich jak drzwi z brązu w meczecie czy onyksowe kolumny i kapitele. Cały zespół zachował się w bardzo dobrym stanie, co umożliwia zrozumienie, jak był używany przez mieszkańców oraz odwiedzających go pielgrzymów. Warunki wiejskie pozwoliły na budowę oddzielnych budynków, z których jednym z najważniejszych była madrasa — prawie tak duża jak meczet, pozostająca ważnym centrum nauczania w Maghrebie.

Marinidzi przywiązywali szczególną wagę do budowy madras, które miały za zadanie zwalczanie herezji almohadzkiej oraz tendencji decentralistycznych tkwiących w sufizmie, choć mistycy sufi pomagali Marinidom dojść do władzy. Ważne madras-y przetrwały w Meknesie, Marrakeszu i Salé, ale największa ich liczba znajduje się w Fezie.

Najwspanialszym przykładem jest madrasa Bu Inanijja [156], zbudowana w latach 1350–1355 dla sułtana Abu Inana Farisa (1348–1359). Usytuowana została na trapezoidalnej parceli między dwoma odnogami głównej arterii łączącej Nowy Fez z samym sercem starego miasta, nad kanałem Wadi Fez.

Główna fasada znajduje się przy ulicy, w ciągu sklepów, których zyski zasilały fundacje. W prawym końcu fasady stoi wysoki minaret, z którego można zobaczyć wszystkie minarety miasta. To jedyna madrasa w Fezie mająca minaret, co z daleka wskazuje na dodatkową funkcję zespołu jako meczetu gromadzącego. Po drugiej stronie ulicy zbudowano obszerną latrynę, której wielkość świadczy o tym, że była to latryna publiczna. Na fasadzie zachowały się pozostałości niezwykłego zegara wodnego: 13 kroksztynów podtrzymywało misy z brązu (kilka z nich przetrwało), które wydzwaniały godziny. To unikatowe urządzenie, zbudowane przez Abu Sa'ida (1310–1331) w 1317 roku i odrestaurowane przez Abu Inana Farisa, było wówczas cudem techniki.

Wejście do madrasy Bu Inanijja znajduje się pośrodku głównej fasady i jest zaznaczone łukowatym mostkiem łączącym dwa budynki. Schody, zadaszone drewnianym kunsztownym sklepieniem mukarnasowym, prowadzą na obszerny, wyłożony płytami dziedziniec [157]. Po bokach, za arkadami o lambrekinowych łukach, znajdują się kwadratowe sale (o boku 5 m), wysokie na dwie kondygnacje, przekryte drewnianymi kopułami i przeznaczone do nauczania. Przypominają one boczne iwany w madrasach na Wschodzie.

Na osi wejścia, po drugiej stronie dziedzińca, oddzielona od niego kanałem Wadi Fez, znajduje się sala modlitw. Ma dwa przęsła równoległe do ściany kibli, oddzielone czterema onyksowymi kolumnami. Każda nawa jest przekryta kunsztownym drewnianym sklepieniem udekorowanym gwiezdnymi wzorami. Wąskie korytarze i schody prowadzą z westybulu do pomieszczeń dla studentów, niektóre z nich mają małe okna wychodzące na dziedziniec.

Madrasa Bu Inanijja jest niezwykła pod względem wielkości, harmonijnego połączenia różnych elementów i wspaniałej dekoracji, choć w szczegółach mniej pomysłowa niż wcześniejsze madras-y marinidzkie. Niemniej jednak dekoracyjna formuła Marinidów polegała na tym, że lamperie były wyłożone mozaiką ceramiczną, a górne partie ścian ozdobione sztukaterią.

drewnianymi gzymsami i okapami, tak się podobała, że pozostała niezmieniona jeszcze w XVI wieku (zob. rozdz. XVII). Duża nekropola w Szelli świadczy o religijności Marinidów. Położona na obrzeżach Rabatu, kiedyś rzymskiego miasta Sala Colonia, z porośniętymi bujną roślinnością ogrodami i spa dającymi kaskadami ze wzgórza do koryta i ujścia rzeki Bu Ragh Ragh, należy do najbardziej malowniczych miejsc w Maroku. Duża część nekropoli została zniszczona podczas trzęsienia ziemi w 1755 roku i chociaż to, co zostało, nie jest bardzo interesujące, całość robi niezwykłe wrażenie. Imponujący portal [158], razem z masywnym murem, zaczął budować Abu Sa'id, a dokończył Abu al-Hasan, włączając cmentarz używany już w XIII wieku. Zespół budowli na planie prostokąta (44 x 29 m), wzniesiony obok źródła u stóp wzgórza, składa się z meczetu, minaretu, kilku grobowców i zabudowań. W grobach znajdują się szczątki tych i ich rodzin, włącznie z pierwszymi sułtanami marinidzkimi oraz z

pozostałościami Abu al-Hasana (zm. 1351). Później grzebano sułtanów na szczycie wzgórza z widokiem na Fez.

Pomysł wspaniałej niegdyś dekoracji w Szelli mógł być zaczerpnięty z zewnętrznej płyty grobowca Abu al-Hasana, na której wyrzeźbione kolumienki wspierają potrójne łuki. W drugim rzędzie widoczne są niskie półkolumienki i płaszczyzny pokryte siatką rombów. Kompozycja dekoracji nawiązuje do ornamentyki almohadzkiego minaretu Al-Hasana (1199) w pobliskim Rabacie.

NASRYDZI

Mimo położenia w bardzo niebezpiecznym miejscu między chrześcijańskimi królestwami na północy a Marinidami na południu, dwór Nasrydów w Grenadzie pozostawał wspaniałym centrum muzułmańskiej cywilizacji aż do momentu, kiedy w 1492 roku cały Półwysep Iberyjski dostał się w ręce chrześcijan i zakończyło się osiem wieków muzułmańskiej obecności na tym terenie. Alhambra, siedziba Nasrydów, dominuje nad miastem od południa (159). Są to najbardziej rozległe na świecie pozostałości pałacu i najsławniejszy zabytek świeckiej sztuki islamu. Jak we wszystkich budowlach Nasrydów, w systemach konstrukcyjno-dekoracyjnych Alhambry stosowano belkowanie, a grube kamienne ściany miały lekkie drewniane stropy. Wspaniałe fasady przyciągały wzrok. Alhambra to encyklopedia architektury Nasrydów i dekoracji, składającej się z ceramicznej okładziny ściennej, wycinanych i polichromowanych stiuków, łączonych z płaskorzeźbionym drewnem; znana jest zwłaszcza z licznych wspaniałych sklepień mukarnasowych.

Już w IX wieku była w tym miejscu twierdza zwana al-Kamra (czerwona), prawdopodobnie z powodu czerwonych murów. W XI wieku twierdza została połączona od północy z miejskimi umocnieniami obronnymi Grenady, a w latach 1052-1056 Jusuf Ibn Naghrallah, tudowski wezyr ówczesnych władców Grenady Zirydów, wybudował tutaj swój pałac. Dwieście lat później Muhammad I (1230-1272), założyciel dynastii Nasrydów, zdobył Grenadę i uczynił Alhambrę swoją siedzibą. Przez następne dwieście lat jego następcy powiększali i upiększali Alhambrę. Największy wkład mieli Jusuf I (1333-1354) i Muhammad V (1354-1391, z przerwami). Ponadto Karol V (1516-1556) wzniósł pałac w stylu renesansowym, a Filip V (1700-1746) zamienił w niektórych salach styl dekoracji na włoski. W następnych latach miejsce stopniowo popadało w ruinę, aż na początku XIX wieku odkryli je ponownie angielscy romantycy i nadali budynkom nazwy używane do dziś.

Alhambra zajmuje teren o powierzchni 740 x 220 m, otoczona jest murami, w których rozmieszczone są 23 wieże oraz bramy [160]. Na zachodnim krańcu znajduje się Alcazaba (al-Kasaba, twierdza). Idąc w kierunku wschodnim, widzimy pozostałości wielu pałaców, meczetu, łaźni oraz części gospodarczej: mennicy, garbarni i pieców. Po drugiej stronie wąwozu, na wschód od zespołu Alhambry, na wzgórzu znajduje się pałac i ogrody Generalife (Dżannat al-‘Arif, „ogrody nadzorcy”).

Twierdza Alcazaba stanowi najstarszą część Alhambry, otoczona jest podwójnym murem z wieżami, w których prawdopodobnie mieściły się koszary, cysterny z wodą, łaźnie, domy mieszkalne, magazyny oraz lochy więzienne. Dostęp od północy kontrolowała trudno dostępna Brama Oręża (Armas), od południa Brama Sprawiedliwości lub Prawa Muzułmańskiego, zdobiona płaskorzeźbami w kamieniu, ułożonymi z tesków i marmurowymi wzorami geometrycznymi oraz ceramicznymi płytkami. Idąc od Bramy Sprawiedliwości w stronę pałaców, chodzimy do Bramy Wina. Dekorowana ceramicznymi kompozycjami, pełniła raczej funkcje ceremonialne, nie obronne, i prowadziła prawdopodobnie do rezydencji królewskiej.

Najważniejszą częścią Alhambry jest Stara Rezydencja Królewska (Casa Real Vieja), bez dobudowań Karola V — składająca się z kilku pałaców położonych wzdłuż północnej kurtyny murów wraz z kilkoma wieżami. Rozkład pałaców komunikuje styl panujący w zachodniej części świata islamu. Pomieszczenia są usytuowane symetrycznie dookoła prostokątnych dziedzińców. Z dużego placu przed Alcazabą wchodzi się do Pałacu Mirtów, przechodzi przez pierwszy dziedziniec, którego fundamenty wskazują, że było tam oratorium (musalla), minaret, wkracza na drugi dziedziniec, nazwany imieniem architekta Pedro Machuci — dziedziniec Machuci. Tu zachował się tylko północny portyk i wieża. Z tego dziedzińca korytarze prowadzą do pomieszczeń mieszkalnych, innego oratorium i do fasady Al-Maszwaru, trybunału królewskiego; obecnie jest tu wejście publiczne. Al-Maszwar to prostokątne pomieszczenie z płaskim dachem podpartym sześcioma kolumnami. Stąd prowadzą wąskie drzwi do Złotej Komnaty (Cuarto Dorado), w której cała południowa ściana jest pokryta wspaniałą dekoracją stiukową. Mukarnasowy fryz podtrzymuje wysunięty okap [161].

W górnej partii tej wewnętrznej fasady znajduje się pięć okien, które pozwalały kobietom obserwować, co się dzieje na zewnątrz, będąc niewidocznymi. Dwie pary identycznych drzwi prowadzą: jedne z powrotem do Al-Maszwaru, drugie przez załamany pod kątem prostym korytarz na Dziedziniec Mirtów (36,6 x 23,5 m) z długim, wąskim basenem obramowanym niskim żywopłotem. Drzwi w bocznych ścianach prowadzą do komnat żon władcy, pomies

NASRYDZI

Mimo położenia w bardzo niebezpiecznym miejscu, między chrześcijańskimi królestwami na północy a Marinidami na południu, dwór Nasrydów w Grenadzie pozostawał wspaniałym centrum muzułmańskiej cywilizacji aż do momentu, gdy w 1492 roku cały Półwysep Iberyjski dostał się w ręce chrześcijan, kończąc tym samym osiem wieków muzułmańskiej obecności na tych terenach.

Alhambra, siedziba Nasrydów, dominuje nad miastem od południa. To najbardziej rozległe na świecie pozostałości pałacu i najsławniejszy zabytek świeckiej sztuki islamu. We wszystkich budowlach Nasrydów, w systemach konstrukcyjno-dekoracyjnych Alhambry stosowano belkowanie, a grube kamienne mury łączyły się z lekkimi, drewnianymi stropami. Wspaniałe fasady przyciągały wzrok. Alhambra jest prawdziwą encyklopedią architektury Nasrydów i ich dekoracji, składającej się z ceramicznych okładzin ściennych, wycinanych i

polichromowanych stukków łączonych z płaskorzeźbionym drewnem; znana jest zwłaszcza z licznych, wspaniałych sklepień mukarnasowych.

W IX wieku na tym miejscu znajdowała się twierdza zwana al-Qamra („Czerwona"), prawdopodobnie ze względu na czerwone mury. W XI wieku twierdza została połączona od północy z miejskimi umocnieniami Grenady, a w latach 1052–1056 Jusuf ibn Naghrallah, wybitny wezyr ówczesnych władców Zirydów, wybudował tutaj swój pałac. Dwieście lat później Muhammad I (1230–1272), założyciel dynastii Nasrydów, zdobył Grenadę i uczynił Alhambrę swoją siedzibą. Przez następne dwieście lat jego następcy powiększali i upiększali pałac. Największy wkład mieli Jusuf I (1333–1354) i Muhammad V (1354–1391, z przerwami). Później Karol V (1516–1556) wzniósł pałac w stylu renesansowym, a Filip V (1700–1746) w niektórych salach zmienił dekoracje na włoskie. W kolejnych wiekach miejsce stopniowo popadało w ruinę, by zostać ponownie odkryte na początku XIX wieku przez angielskich romantyków, którzy nadali budynkom nazwy używane do dziś.

Alhambra zajmuje teren o powierzchni 740 x 220 m, otoczony murami z 23 wieżami i bramami. Na zachodnim krańcu znajduje się Alcazaba (al-kasaba, twierdza). Idąc na wschód, mijamy pozostałości wielu pałaców, meczetu, łaźni oraz części gospodarczej: mennicy, garbarni i pieców. Po drugiej stronie wąwozu, na wschód od zespołu Alhambry, na wzgórzu leżą pałac i ogrody Generalife (Dżannat al-ʻArif, „ogrody nadzorcy").

Twierdza Alcazaba jest najstarszą częścią Alhambry, otoczoną podwójnym murem z wieżami, w których prawdopodobnie mieściły się koszary, cysterny z wodą, łaźnie, domy mieszkalne, magazyny oraz lochy więzienne. Wejście od północy kontrolowała trudnodostępna Brama Oręża (Armas), od południa — Brama Sprawiedliwości (Puerta de la Justicia), ozdobiona płaskorzeźbami kamiennymi, układanymi z tesi marmury, wzorami geometrycznymi oraz ceramicznymi płytkami.

Idąc od Bramy Sprawiedliwości w stronę pałaców, docieramy do Bramy Wina, dekorowanej ceramicznymi kompozycjami. Pełniła raczej funkcje ceremonialne niż obronne i prowadziła prawdopodobnie do rezydencji królewskiej.

Najważniejszą częścią Alhambry jest Stara Rezydencja Królewska (Casa Real Vieja), bez dobudowań Karola V, składająca się z kilku pałaców położonych wzdłuż północnej kurtyny murów wraz z kilkoma wieżami. Rozkład pałaców jest typowy dla stylu panującego w zachodniej części świata islamu — pomieszczenia usytuowane są symetrycznie wokół prostokątnych dziedzińców.

Z dużego placu przed Alcazabą wchodzi się do Pałacu Mirtów, przechodząc przez pierwszy dziedziniec, którego fundamenty wskazują, że znajdowało się tam oratorium (musalla) i minaret. Następny, drugi dziedziniec nazwano imieniem architekta Pedro Machuci — dziedzińcem Machuci. Zachował się tam tylko północny portyk i wieża. Z dziedzińca prowadzą korytarze do pomieszczeń mieszkalnych, innego oratorium oraz do fasady Al-Maszwaru, czyli trybunału królewskiego, gdzie obecnie jest wejście dla zwiedzających.

Al-Maszwar to prostokątne pomieszczenie z płaskim dachem podpartym sześcioma kolumnami. Stąd wąskie drzwi prowadzą do Złotej Komnaty (Cuarto Dorado), której południowa ściana jest pokryta wspaniałą dekoracją stiukową. Mukarnasowy fryz podtrzymuje wysunięty okap.

W górnej części tej wewnętrznej fasady znajduje się pięć okien, które pozwalały kobietom obserwować, co się dzieje na zewnątrz, pozostając niewidocznymi. Dwie pary identycznych drzwi prowadzą: jedne z powrotem do Al-Maszwaru, drugie przez załamany pod kątem prostym korytarz na Dziedziniec Mirtów (36,6 x 23,5 m) z długim, wąskim basenem obramowanym niskim żywopłotem.

Drzwi w bocznych ścianach prowadzą do komnat żon władcy, pomieszczeń dla służby oraz pałacowej łaźni. Na końcach basenu znajdują się portyki, w każdym siedem łuków opartych na smukłych marmurowych kolumnach. Otwarcie ich prowadzi do Sali de las Mocárabes, która osłania kompozycję ceramiczną i stiukową na elewacjach. Drzwi pośrodku północnego portyku otwierają się do Salonu Barca o niezwykle pięknym drewnianym stropie w kształcie kadłuba statku, stąd nazwa sali. Była to kiedyś sypialnia i salon władcy.

Dalej przechodzi się do dużej, kwadratowej (o boku 11,3 m) Sali Ambasadorów, zajmującej górną część najwyższej wieży Alhambry — Torre Comares. Wysokie otwory okienne w głębokich wnękach dają widok na położone w dolinie miasto; wnęka naprzeciwko wejścia jest szczególnie bogato zdobiona, a z poematu wykaligrafowanego na ścianach dowiadujemy się, że stał tam tron. Podłoga i ściany są wspaniale ozdobione ceramiką i rzeźbionym stiukiem, a strop złożony z tysięcy różnokolorowych drewnianych elementów tworzy piramidkowe sklepienie, które obrazuje gwiaździste niebo — symbol siódmego nieba muzułmańskiego raju.

MAMELUCY BURDŻI

Rzemiosło artystyczne w Syrii i Egipcie w okresie Mameluków

W czasach panowania Mameluków nastąpił znaczący rozwój rzemiosła artystycznego, szczególnie w związku z licznymi fundacjami religijnymi i świeckimi. Wytwarzano sprzęty, meble i luksusowe przedmioty użytkowe przeznaczone do uposażenia konkretnych budowli. Do najważniejszych wytworów należały: szklane lampy, naczynia z brązu, rękopisy Koranu oraz drewniane minbary. Przedmioty te stanowiły kontynuację tradycji rzemiosła artystycznego, zorientowanego na indywidualnych mecenasów.

Z wyjątkiem rękopisów Koranu, książki nie odgrywały w Egipcie równie istotnej roli jak np. na dworach irańskich, gdzie ceniono ilustracje i miniatury. Wśród Mameluków, zdominowanych przez elity pochodzenia tureckiego, wychowane poza arabską kulturą

piśmienną, nie rozwinęło się zainteresowanie sztuką iluminowanych rękopisów. Popularność zdobywały raczej dzieła historyczne i kroniki bez ilustracji.

Mamelucy przywiązywali ogromną wagę do statusu społecznego, który manifestowali strojem oraz wyszukanym ceremonialem dworskim. Z tego względu wiele przedmiotów artystycznych było ozdobionych herbami właścicieli – symbolami władzy i prestiżu.

Najświetniejsze okresy w historii mameluckiego rzemiosła artystycznego przypadają na panowanie sułtana an-Nasira Muhammada (1294–1340, z przerwami) oraz al-Aszrafa Kajtbaja (1468–1496). Byli oni wybitnymi mecenasami sztuki. Okres między ich rządami często uznaje się za czas kryzysu, naznaczony epidemią czarnej śmierci, nieurodzajami, kryzysem gospodarczym i osłabieniem handlu z Europą. Mimo to produkcja luksusowych wyrobów nie zanikła – chociaż ograniczona przez wzrost kosztów materiałów i pracy – przyniosła wiele wybitnych dzieł. Przykładowo, cena astrolabiów po epidemii się podwoiła, a mimo to powstały wtedy najpiękniejsze rękopisy Koranu i jedwabne tkaniny.

W poszczególnych fazach panowania Mameluków dominowały różne rzemiosła. Za panowania dynastii Bahry produkowano emaliowane szkło, które w XV wieku stopniowo wychodziło z użycia. W jego miejsce rozwijała się produkcja tkanin i dywanów – wszystkie znane mameluckie kobierce pochodzą prawdopodobnie z końca tego okresu. Mimo bogatych tradycji egipskiej ceramiki, nie odegrała ona wówczas większej roli, zapewne z powodu dostępności delikatnej porcelany chińskiej.

Najważniejszym produktem mameluckiego rzemiosła były jednak naczynia metalowe. W odróżnieniu od Iranu, gdzie używano złota i srebra, które przetapiano w okresach kryzysów, mamelucy wykorzystywali bogato inkrustowane naczynia z mosiądzu i brązu – wiele z nich przetrwało do dziś. Dzbanki, misy, świeczniki oraz pulpity pod Koran miały znaczenie ceremonialne, a szafki i skrzynie często stanowiły darowizny na cele dobroczynne. Niezwykle dekoracyjne wyroby z mosiądzu z czasów Mameluków Bahry w późniejszych latach ustąpiły miejsca prostszym formom.

Rzemiosło artystyczne w Syrii i Egipcie w okresie Mameluków

W czasach panowania Mameluków w Syrii i Egipcie rozwinęło się rzemiosło artystyczne, wspierane przez mecenat dworski i religijny. Fundacje (waqfy) oraz indywidualni mecenasi zamawiali przedmioty do upiększania budowli i codziennego użytku. Wśród charakterystycznych wyrobów znajdują się szklane lampy, naczynia z brązu, rękopisy Koranu oraz drewniane minbary. Przedmioty te były kontynuacją tradycji artystycznych, służących zarówno celom indywidualnym, jak i publicznym.

Z wyjątkiem rękopisów Koranu, książki nie odgrywały w Egipcie tak istotnej roli jak na innych dworach, np. irańskich. Miniaturowe ilustracje nie cieszyły się popularnością – zapewne dlatego, że Mamelucy, będący pochodzenia tureckiego, nie byli wychowani w kulturze arabskiej. Mimo to istniał popyt na nieilustrowane dzieła historyczne i kroniki.

Mamelucy, którzy swoją pozycję zawdzięczali własnym zasługom, przykładali ogromną wagę do ceremoniału i reprezentacyjnego stylu życia. Z tego względu wiele wyrobów artystycznych nosiło widocznie umieszczone herby właścicieli. Dwa najświetniejsze okresy sztuki mameluckiej przypadają na panowanie sułtana An-Nasira Muhammada (1294–1340, z przerwami) oraz Al-Aszrafa Kajtbaja (1468–1496), kiedy to dwór wspierał różne dziedziny artystyczne.

Okres między ich rządami bywa uznawany za czas upadku – spustoszenia spowodowane epidemiami (zwłaszcza czarnej śmierci), klęskami rolniczymi, kryzysem handlu i najazdami wpłynęły na gospodarkę i społeczeństwo. Mimo to produkcja luksusowych wyrobów trwała, choć na mniejszą skalę – wzrosły bowiem koszty materiałów i pracy. Przykładowo, cena astrolabiów po epidemii podwoiła się. Co ciekawe, to właśnie z tego okresu pochodzą najpiękniejsze jedwabie i najwspanialej zdobione rękopisy Koranu.

W różnych fazach panowania Mameluków dominowały odmienne typy wyrobów. Za Mameluków Bahryckich produkowano emaliowane szkła, które zanikły w XV wieku na rzecz tkanin i kobierców – wszystkie znane mameluckie dywany pochodzą prawdopodobnie z końca tego okresu. Pomimo długich tradycji egipskiej ceramiki, w tym czasie nie odgrywała ona większej roli, zapewne z powodu dostępności delikatnej chińskiej porcelany.

Głównym wyrobem rzemiosła artystycznego były naczynia metalowe. W przeciwieństwie do Iranu, gdzie używano złotych i srebrnych naczyń (przetapianych w czasach kryzysu), mameluccy władcy preferowali bogato inkrustowane naczynia z mosiądzu i brązu, z których wiele przetrwało do dziś. Dzbanki, misy, świeczniki, pulpity pod Koran i szafki stanowiły zarówno przedmioty użytkowe, jak i darowizny dla fundacji dobroczynnych. Wysokiej klasy wyroby z mosiądzu z okresu Bahry z czasem ustąpiły prostszym, grawerowanym formom.

W całym tym okresie motywy i wzory metalowych naczyń kopiowano na inne przedmioty artystyczne. Charakterystyczny układ poziomych pasów z inskrypcjami przeplatany medalionami i kartuszami przenoszono na szklane lampy, a później także na bordiury tkanin i dywanów.

Kair, Damaszek i Aleppo – główne miasta państwa Mameluków – były ważnymi punktami tranzytowymi w handlu między światem śródziemnomorskim a Wschodem. Trwały intensywne kontakty handlowe z miastami Europy południowej, które importowały tkaniny, przyprawy (zwłaszcza pieprz i imbir) oraz leki dostępne na mameluckich bazarach, w zamian oferując drewno, metale (zwłaszcza srebro i miedź), tkaniny, ubrania wełniane, szkło i papier. Choć handel śródziemnomorski jest dobrze udokumentowany w archiwach europejskich, prawdopodobnie jeszcze intensywniejszy był handel z Iranem, Indiami i Chinami.

Bogaci mieszkańcy miast – nie tylko kupcy i wojskowi, ale także zwykli ludzie – gustowali w dalekowschodnich tkaninach i ceramice. Ich motywy przenikały do lokalnych wzorów artystycznych. Już w połowie XIV wieku chińskie motywy kwiatowe – chryzantemy, peonie, lotosy – zaczęły występować w dekoracji architektonicznej i na wielu przedmiotach użytkowych.

Okres wczesny

Najwcześniejszym datowanym przedmiotem metalowym wykonanym w Egipcie za panowania Mameluków jest świecznik z mosiądzu, wykonany przez Muhammada Ibn Hasana al-Mawsiliego w latach 1269–1270. Świecznik składa się z podstawy w formie ściętego stożka, podtrzymującej cylindryczny trzon, zakończony również stożkową nasadką, co nadaje mu masywny wygląd.

Powierzchnia świecznika, pierwotnie kunsztownie inkrustowana złotem i srebrem, podzielona jest na poziome pasy. Najszerszy z nich zawiera medaliony z motywami arabeskowymi otaczającymi geometryczną plecionkę, przeplataną pseudoinskrypcjami w dukcie kufickim z motywami węzłów. Pozostałe pasy wypełniają wizerunki biegnących zwierząt.

Trzon ozdobiony jest plecionką przerwaną przez pięć czterolistnych medalionów, w których znajdują się postacie trzymające tamburyny, lutnie i czynele. Kompozycje figuralne wykonano z wielką starannością. Całość dekoracji – ułożonej w poziome pasy, tonda i kartusze – nawiązuje do wcześniejszego stylu metaloplastyki z Mosulu i Damaszku, co potwierdza podpis wykonawcy „Al-Mawsili” (z Mosulu) umieszczony na kołnierzu świecznika.

Zachowało się bardzo wiele świeczników z epoki mameluków. Jak ważny był to przedmiot, świadczą opisy ceremonii mameluckich u Al-Makriziego. 7 dżumada 1 733 roku (14 stycznia 1334) sułtan An-Nasir zasiadł w pawilonie bramnym pałacu, a jego emiry zbliżali się według rangi, niosąc w darze 3030 świec ważących 3060 kintarów (1 kintar to około 100 kg) w świecznikach artystycznej roboty. Najpiękniejsze zaprezentował Sandżar al-Dżawli, który zamówił je w Damaszku. Siedem miesięcy później, w przeddzień ślubu ulubionego syna An-Nasira, amuki emirowie znowu przez całą noc nosili w darze świece, a wraz z nimi składały swoje dary żony emirów i tańczyły przy akompaniamencie bębenków.

Równie dobrze Muhammad Ibn Hasan mógł wykonać swój świecznik, dekorowany figurami muzyków z różnymi instrumentami, z podobnej okazji za panowania sułtana Bajbarsa I. Jego mamelucki świecznik różni się od innych, bardziej formalnych, dominacją pasa inskrypcyjnego nad kompozycjami figuralnymi. Ten styl epigraficzny, z kilkoma godnymi uwagi wyjątkami, charakteryzował mameluckie wyroby metalowe przez kolejne 250 lat.

Najznakomitszym i najsławniejszym przykładem metaloplastyki mameluckiej jest wielka miednica z mosiądzu inkrustowana srebrem i złotem, zwana „baptysterium św. Ludwika” [127, 128]. Nazwa ta jest całkowicie nieuzasadniona: misa nie ma nic wspólnego z Ludwikiem IX, królem Francji, który zmarł wiele wcześniej, zanim misa została wykonana, a jej pierwsze użycie do chrztu datuje się na wiek XVII. Pod względem formy należy do charakterystycznego typu mis, jak misa Arenberga w Waszyngtonie, wykonanej dla

ostatniego sułtana ajjubidzkiego. Takich miednic używano podczas ceremonii obmywania rąk, zwykle w zestawie z dzhanem (np. 136 niżej).

Kompozycja dekoracji na „chrzcielnicy" to kontynuacja ajjubidzkiej dekoracji w formie poziomych pasów wypełnionych medalionami na przemian z kartuszami. Nie ma na niej dekoracji inskrypcyjnych, a kompozycje figuralne, które pokrywają prawie całą powierzchnię zewnętrzną i wewnętrzną, wyróżniają się niezwykłą dbałością o szczegóły i perfekcyjnym wykonaniem. Na zewnątrz centralna pozioma kompozycja jest obramowana szlakami ornamentalnymi z sylwetkami różnych pędzących zwierząt, przedzielonych medalionami wypełnionymi wzorami fleur-de-lys. W głównym pasie umieszczone są cztery kartusze na przemian z tondami ujmującymi jeźdźców. Dwaj z nich (w tondach), w kapeluszach i zbrojach, przebijają dzidą smoka lub niedźwiedzia, dwaj inni (w innych tondach) mają na głowach turbany, ubrani są w długie kaftany i buty; jeden mieczem atakuje lwa, drugi niesie kij do gry w polo.

Na prostokątnych polach dekoracyjnych widać dwadzieścia innych postaci, które podobnie można podzielić na dwie grupy na podstawie ich strojów i rysów twarzy. Są to myśliwi lub słudzy oraz mężczyźni o mongolskich rysach, niosący miecze. Pierwsi mają na głowach kapelusze i są nieuzbrojeni, drudzy zaś noszą turbany i trzymają miecze; pierwsi mają swobodne fryzury, drudzy związane włosy.

Wnętrze „chrzcielnicy" zdobi dekoracja o podobnej kompozycji: tonda na przemian z polami dekoracyjnymi, między pasami wypełnionymi motywami zwierzęcymi. Dekorację dwóch tond tworzą spiczaste tarcze, a dwóch innych – osoby na tronie w otoczeniu: z jednej strony mężczyzna z mieczem, z drugiej sekretarz. Na polach dekoracyjnych widoczne są dwie sceny polowań i dwie sceny bitewne, w których postacie mają jeszcze inne nakrycia głowy. Na podstawie charakterystycznej fizjonomii i ubioru wyróżnia się trzy typy osób: miejscowych sług i myśliwych, mameluckich emirów oraz mongolskich wrogów.

Dekoracja dna przedstawia fantastyczny staw z rybami, krabami, węgorzami, żółwiami, żabami, jaszczurką, dziką kaczką, pelikanem, krokodylem i dwiema harpiami. Precyzja i finezja przedstawienia szczegółów oraz typów osób sprawiają, że jest to największe arcydzieło nie tylko mameluckie, ale i całej metaloplastyki muzułmańskiej. Twórca słusznie był dumny ze swojego dzieła, ponieważ mistrz (muʿallim) Muhammad Ibn-Zajn sygnował je w sześciu miejscach: jeden formalny podpis pod wylewem i pięć innych nieformalnych na przedstawieniach metalowych przedmiotów i tronów w obrębie scen.

GURES WETHANY

Mimo że nazwisko mecenasa jest nieznane, to zmysłowa koncepcja, jakość wykonania oraz finezja artystyczna każe sądzić, że misa nie była produktem masowym. Precyzja wykonania wskazuje, że nie powstała ona w celach handlowych. Pomogła w tym D. S. Rice, która zidentyfikowała brodatego mężczyznę w misie z krótkim rękawem, trzymającego laskę, jako emira Salara (zm. 1310, zob. rozdział VI). Jego buty, w przeciwieństwie do butów wszystkich innych postaci, są ozdobione trzyczęściową okrągłą tarczą, co zgadza się z herbem Salara:

tarcza ta podzielona jest na trzy pola, z których centralne jest czarne, a dwa pozostałe białe. Salar miał opinię dandysa i wyróżniał się noszeniem prostej koszuli z krótkimi rękawami lub bez rękawów, która od jego imienia otrzymała nazwę kuba salari.

W związku z tą identyfikacją datuje się powstanie opisywanej misy na lata 1290–1310. Jest jednak mało prawdopodobne, by Salar zamówił misę dla siebie. Gdyby był główną postacią dekoracji, byłoby to oczywiste, ale ponieważ odgrywał ważną rolę jako osoba najbliższa sułtanowi wśród emirów, możliwe, że zamówił ją na prezent dla sułtana. Biorąc pod uwagę realistyczne przedstawienie, badacze zasugerowali, że sceny te obrazują aktualne wydarzenia i zawierają fabułę, podobnie jak dzieła z kręgu kultury raskiej. Bardziej jednak prawdopodobne jest, że przedstawienia te zastępują pochwalne inskrypcje, które zawierały imiona, tytuły i przymioty mecenasa, zwykle umieszczane na mameluckich wyrobach metalowych.

Na przykład misa pozbawiona wizerunków ludzi i zwierząt, wykonana dla An-Nasira Muhammada (129), posiada bardzo podobną kompozycję pól dekoracyjnych i tond do misy Ibn az-Zajna. Tonda jednak zawierają epigraficzne herby sułtana, a pola dekoracyjne dedykacje: „Chwała naszemu panu sułtanowi, Al-Malikowi an-Nasrowi, bogobojnemu, walecznemu, obrońcy wiary, nasir ad-dunja wa ad-din, Muhammadowi Ibo Kalawunowi." Takie formuły panegiryczne, głoszące chwałę i powodzenie właściciela, są paralelne do postaci i scen na misie Ibn az-Zajna, które przedstawiają dostatnie życie mameluków. Tonda wypełnione postaciami na tronach są uważane za herby władców, którzy także musieli być jeźdźcami i myśliwymi. Wszystko i wszyscy w społeczeństwie mameluckim byli identyfikowani przez symbole i emblematy: budowle, wyroby z metalu, szkła, ceramiki, zwierzęta, a także ludzie nosili na sobie znak właściciela.

Na chrzcielnicy nie ma imienia fundatora, widnieje jedynie imię Ibn az-Zajna, tak jak na innych jego dziełach. Mała misa Vasselota (średnica 17,2 cm) z dekoracją figuralną nosi sygnaturę Ibn az-Zajna na paterze, którą trzyma siedzący emir, w taki sam nieformalny sposób jak na chrzcielnicy. Wspaniałe lustro zdobione personifikacjami znaków zodiaku zawiera podpis: dzieło mistrza Muhammada (amal al-mu'allim Muhammad), używającego takiej samej formuły jak na chrzcielnicy. Niedokończona misa z mosiądzu, przygotowana do inkrustowania srebrem i złotem scen figuralnych i pasów ze zwierzętami, jest właściwie bliźniaczo podobna do chrzcielnicy i musi być dziełem Ibn az-Zajna. Styl Muhammada Ibn az-Zajna na tych przedmiotach charakteryzują pomysłowe kompozycje figuralne, pełne wdzięku kreska, nieskazitelne wykonanie ze szczególnym podkreśleniem wyrazu twarzy i detali stroju. Przypisuje się mu lub jego warsztatowi kilka innych metalowych naczyń, m.in. kadzielnicę znalezioną w

Wytwórstwo wyrobów metalowych było szczególnie rozwinięte na dworze An-Nasira Muhammada. Zachowało się około trzydziestu przedmiotów, które można przypisać mecenatowi sułtana lub jego emirów. Poza misą [129] ocalały dzban, podstawka pod lampę, waza, piórnik, skrzynka na Koran, kadzielnica, puszka cylindryczna oraz sześciokątny stolik (kursi).

Przedmioty wyróżniają się perfekcyjną dekoracją, na którą składają się kompozycje figuralne, bogactwo inskrypcji oraz liczne emblematy herbowe, stanowiące integralną część zdobień. Typowe motywy to kręgi z kaczkami w locie oraz drobne, wirujące rozety. Do motywów roślinnych należą wici zawierające trzy trójkątne liście, których żyłki zostały zarysowane liniami równoległymi. Motywy chińskie, takie jak kwiaty lotosu i peonie, wskazują na coraz bliższe kontakty ze sztuką świata irańskiego.

Standardowe kompozycje stanowią układy kamieni na przemian z pasami obejmującymi herb mecenasa. Przedmioty dedykowane sułtanowi oznaczano jego herbem, natomiast te dla emirów miały namalowany emblemat, często nazywany tarczą herbową. Na przykład na wazie w kształcie gruszki, wykonanej dla pobożnego i bliskiego An-Nasira Muhammada, jednego z jego ulubionych emira Tukuztimara, znajdowała się tarcza specjalna, na której widniał orzeł z rozpostartymi skrzydłami, a poniżej kielich.

Poza przedmiotami przeznaczonymi do ceremoniału dworskiego, zamawiano również kunsztowne metalowe sprzęty dla mameluckich fundacji dobroczynnych, w tym wspaniałe drzwi, kraty okienne, kandelabry oraz skrzynki na wielotomowe rękopisy Koranu. Dwie takie skrzynki, znajdujące się w Kairze i Berlinie, mogą być datowane na czasy panowania An-Nasira Muhammada, kiedy to po raz pierwszy w Egipcie pojawiły się rękopisy Koranu w 30 częściach (dżuzach). Są to kwadratowe, drewniane skrzynki na czterech krótkich nogach [130], pokryte plakietami z mosiądzu, inkrustowanymi złotem i srebrem, mocowanymi za pomocą taśm dekoracyjnych i ćwieków. Wieko o boku długości ponad 40 cm i wysokości około 30 cm zamykane jest z przodu na skobel. Wnętrze podzielono na dwie połowy, z których każda zawiera przegródki do przechowywania 15 małych tomów (dżuzów Koranu). Wszystkie trzy skrzynki dekorowane są dużymi mikrowzorkami w stylu sulus na korpusie, a na wieku znajdują się inskrypcje w stylizowanym kufi na tle kwiatowych wieńców.

Wnętrze skrzynki podzielono na dwie połówki, z których każda zawiera przegródki mieszczące 15 małych tomów. Wszystkie trzy skrzynki ozdobiono dużymi inskrypcjami w dukcie *sulus* na korpusie, a na wieku – stylizowaną kaligrafią *kufi* na tle kwiatowych wij. Inne elementy dekoracyjne to rozety, kwiaty piwonii i lotosu, a wyjątkowo – kiść winogron na wieku skrzynki znajdującej się obecnie w Muzeum Sztuki Islamu w Kairze. Sygnatury artystów ukryto skromnie pod skoblem – nie są widoczne, gdy skrzynka jest zamknięta.

Główna inskrypcja na skrzynce z Al-Azharu [130] to modlitwa z prośbą do Boga o przedłużenie panowania An-Nasira Muhammada. Na dwóch pozostałych skrzynkach widnieją dwa dobrze znane wersety z Koranu. W skrzynce z Muzeum Sztuki Islamu w Kairze skobel został wymieniony. Na skrzynce z Al-Azharu widoczny jest podpis Ahmada Ibn Bary al-Mawsiliego (1322–1323). Skrzynkę znajdującą się w Berlinie wykonał Muhammad Ibn Sunkur, a inkrustował Hadżdż Jusuf al-Ghawabi. Pięć lat później Muhammad Ibn Sunkur stworzył także duży, sześciokątny stolik z szafką na Koran. Wszystkie te przedmioty stanowią arcydzieła mameluckiej metaloplastyki – ich dekoracja to harmonijna kombinacja motywów epigraficznych i roślinnych, podkreślonych kontrastującymi barwami metali.

Trzydziestotomowe manuskrypty Koranu, przeznaczone do publicznej recytacji, wykonano w latach 20. XIV wieku w chankach pod patronatem mameluckiej elity. Marokański podróżnik Ibn Battuta, który odwiedził Kair w 1325 roku, opisał rytuał suficki odbywający się w chance i wspomniał, jak wyjmowano tomy trzydziestotomowego Koranu, aby każdy sufi mógł recytować swoją część.

Być może najwspanialszym egzemplarzem wielotomowego rękopisu Koranu zamówionego przez władcę dla jego chanki jest manuskrypt wykonany dla chanki Bajbarsa al-Dżaszangira w latach 1304–1306. Inny rękopis – unikatowy pod względem formatu wśród mameluckich manuskryptów Koranu – ma niezwykłe rozmiary (48 × 32 cm) i składa się z siedmiu dżuzów, z których każdy liczy 155 kart, czyli w sumie ponad 1000 kart. Wzmiankowany jest w dokumencie fundacyjnym chanki Bajbarsa (zob. rozdz. VI), gdzie zapisano, że recytujący Koran mają obowiązek korzystania ze specjalnego egzemplarza zawierającego siedem części, wykaligrafowanego złotem i ufundowanego jako *wakf* przez fundatora chanki.

Mamelucki historyk Ibn Ijas (1448 – ok. 1524) pozostawił niezwykle szczegółowy opis tego manuskryptu: „W 705 [1305–1306 roku] atabeg Bajbars al-Dżaszangir rozpoczął budowę swojej chanki. Opowiadają, że gdy budowa została zakończona, szajch Szaraf ad-Din Ibn al-Wahid wykaligrafował dla atabega Bajbarsa egzemplarz Koranu w siedmiu częściach na bagdadzkim papierze, nazwany *asz'ar*. Mówią, że Bajbars wydał 1600 dinarów na wykaligrafowanie tego egzemplarza złotem. Umieszczono go w chance jako jedno z arcydzieł epoki."

Projekt na taką skalę wymagał zbiorowego wysiłku, dlatego nic dziwnego, że zgromadzono grupę artystów pod przewodnictwem kaligrafa Szarafa ad-Dina Muhammada Ibn Jusufa al-Katiba az-Zana al-Misriego, znanego jako Ibn al-Wahid – jednego z najwybitniejszych artystów początku XIV wieku. Urodzony w Damaszku w 1249 roku, kształcił się w Bagdadzie pod okiem Jakuta al-Mustasimiego (zob. rozdz. III) i innych mistrzów, a następnie przeniósł się do Kairu, gdzie zmarł w 1311 roku.

Współpracowali z nim trzej mistrzowie iluminatorzy: Abu Bakr (znany jako Sandal), Muhammad Ibn Mubadir oraz ich asystent Ajdughdi Ibn Abd Allah al-Badri. Wszystkie tomy manuskryptu są identyczne, co sugeruje, że zostały zaprojektowane przez jedną osobę. Każdy tom otwiera dwustronicowy frontyspis [131], zawierający numer tomu na tle kunsztownej plecionki. Sześć linii tekstu na każdej stronie wykaligrafowano złotem w dukcie sulus i obwiedziono cienkim czarnym konturem, od którego dukt ten wziął nazwę *aszʿar* (włosy). Nagłówki rozdziałów zapisano w czerwieni, a znaki na marginesach oznaczają grupy po pięć i dziesięć wersetów.

Strony otwierające poszczególne tomy wyróżniają się czterema liniami tekstu, pisanymi nieco większymi literami i otoczonymi dodatkowym czerwonym polem, które stanowi tło dla wzoru arabeskowego (w przypadku Sandala) lub geometrycznego (w przypadku Ibn Mubadira). Ornamenty na stronach z kolofonami wykonanymi przez Ibn Mubadira są takie same jak na stronach tytułowych, natomiast u Sandala różnią się od tych we frontyspisach. W kolofonach znajdują się podpisy Sandala i Ibn Mubadira, ale nie jest jasne, jaki był dokładny

udział Ajdughdiego. Przypuszcza się, że iluminował (*zammata*) wszystkie tomy, co może oznaczać, że ozdabiał je złotem i malował gwaszem.

Chociaż manuskrypt Bajbarsa pozostaje zgodny z tradycją, wyróżnia się spośród pozostałych rękopisów XIV wieku zarówno formatem, jak i rozwiązaniami typograficznymi. Na podstawie dziesięciu znanych, datowanych rękopisów – niektórych powiązanych z wysokimi rangą Mamelukami lub ich otoczeniem – można dokładnie prześledzić udział poszczególnych kaligrafów i dekoratorów. Tak wspaniałych dzieł jak Koran Bajbarsa nie produkowano przez kolejnych pięćdziesiąt lat, choć Sandal i jego współpracownicy skopiowali w Kairze przynajmniej dziesięć innych rękopisów w ciągu pierwszych trzydziestu lat XIV wieku. Powtarzają one wiele motywów dekoracyjnych z Koranu Bajbarsa, ale wszystkie są jednotomowe, znacznie mniejsze (średnio 35 × 26 cm), z wyjątkiem jednego, wykaligrafowanego wyraźnie mniejszymi lub średnimi literami w dukcie *naskhi*.

Do cech charakterystycznych Koranu Bajbarsa należą: wyjątkowo duży format, prostokątne pola z wzorami raportowymi, preferowanie sześciokątów i ośmiokątów, bordiury okalające każdą połowę podwójnego frontyspisu oraz odśrodkowe kompozycje – wszystko to wyraźnie wskazuje na wpływy rękopisów wykonywanych w domenach Ilchanidów, szczególnie autorstwa Jakuta al-Mustasimiego i jego uczniów z Bagdadu. Wpływ wzorów irańskich na mameluckie rękopisy Koranu był znany od dawna, ale zazwyczaj kojarzono go z jednym konkretnym manuskryptem – trzydziestoczęściowym Koranem skopiowanym w Hamadanie w 1313 roku, który jeden z emirów z otoczenia An-Nasira Muhammada podarował mauzoleum sułtana.

Ilustrowane manuskrypty powstające w Kairze około 1326 roku ukazują, że kaligrafowie i iluminatorzy byli wykształceni w tradycji bagdadzkiej, podobnie jak wielu innych artystów, którzy przybyli do Kairu na początku XIV wieku. Tam pracowali na rzecz zamożnych Mameluków, wznoszących fundacje dobroczynne – o czym była mowa w rozdziale VI. Szkoła kaligraficzna działająca w tym czasie przestała funkcjonować około 1330 roku. O powstawaniu rękopisów w Kairze przez następne 25 lat nic nie wiadomo, chociaż uczniowie Jakuta nadal kopiowali duże, wielotomowe, bogato iluminowane manuskrypty Koranu w świecie irańskim – w Bagdadzie, Szirazie i być może w Tebrizie.

W przeciwieństwie do ziem irańskich (zob. rozdz. III), w domenach Mameluków ilustrowana książka nie odgrywała istotnej roli. W omawianym okresie powstało jedynie około 60 iluminowanych manuskryptów, z czego większość datuje się na koniec XIII i pierwszą połowę XIV wieku, czyli przed rozkwitem ilustrowanych rękopisów przypadającym na późniejszy okres panowania Mameluków. Nadal jednak, tak jak we wcześniejszych epokach, popularnością cieszyły się traktaty naukowe (np. *Automata* Al-Dżazariego), utwory literatury pięknej (np. *Makamy* Al-Haririego) oraz bajki o zwierzętach (*Kalila i Dimna*) w stylu malarstwa arabskiego – zarówno pod względem kompozycji, jak i wykonania.

Przykładowo, ilustracje z rozproszonego rękopisu Al-Dżazariego, skopiowanego w 1315 roku, przedstawiają schematyczne rysunki maszyn wymyślonych na dworze dla rozrywki. Jedna z miniatur ukazuje urządzenie do mycia rąk: w kopulastym pawilonie stoi figurka

człowieka trzymającego dzban i ręcznik. Na kopule śpiewa ptak; z dzbana leje się woda na ręce myjącego, spływa do miski, a stamtąd do zbiornika. Gdy zbiornik się napełni, figurka podaje ręcznik. Manuskrypty te są niewielkich rozmiarów (średnio 30 × 22 cm), często o niemal kwadratowym formacie.

W irańskich rękopisach tego okresu zauważa się coraz większą specjalizację – wyraźne rozróżnienie pracy kopisty i ilustratora. Natomiast manuskrypty mameluckie tworzone były zgodnie z tradycyjną metodą: wyglądały na dzieło jednej osoby. Doskonałym przykładem jest iluminowany egzemplarz *Makam* Al-Haririego z 1237 roku, przepisany i zilustrowany przez Jahję Ibn Mahzala al-Wasitiego. Również manuskrypt *Manafi al-hayawan* (Pożytki ze zwierząt) z Escorialu został wykonany przez jedną osobę, podobnie jak egzemplarz *Makam* z British Library czy – prawdopodobnie – rękopis przechowywany w Wiedniu.

Brak specjalizacji objawia się m.in. w konserwatyzmie przedstawień – fałdy szat tracą naturalność i przybierają formy abstrakcyjnych wzorów. Egzemplarz *Makam* z Wiednia wyróżnia się jednak doskonałym wykonaniem: złotym tłem, starannie nakładanymi warstwami barw i perfekcyjną kompozycją. Nagłówki rozdziałów są misternie wykaligrafowane, a arabeskowe plecionki wypełniają bordiury frontyspisu. Najbardziej kunsztowna miniatura w manuskrypcie przedstawia siedzącego wielmożę – trzyma kielich i chusteczkę, otoczony jest przez dwa uskrzydlone anioły, muzyków i akrobatę. To zapewne lewa część oryginalnej, dwustronicowej kompozycji, należącej do znanego typu ikonograficznego, wywodzącego się z ilustracji *Kitab al-Aghani* (Księga pieśni), wykonanej ok. 1218–1219 roku dla Radiego ad-Dina Lulu, wezyra i przyszłego atabega Mosulu. Postacie są jednak bardziej statyczne i sztywne niż w starszych kopiach.

Inne miniatury w tych rękopisach obramowane są błękitną bordiurą z ukośnymi zakończeniami w rogach. Wpływ ilchanidzkiego malarstwa rękopisowego na sztukę mamelucką przejawia się m.in. w wprowadzeniu motywów takich jak sekate drzewa, lotosy, piwonie, feniksy i smoki. Skróty perspektywiczne oraz pejzaże z *Sulwan al-muta* (Pociecha w rozkoszy) pochodzą z wczesnych rękopisów ilchanidzkich, choć nie charakteryzują się jeszcze równie bogatym złoceniem.

Jeszcze nie ustalono, gdzie dokładnie powstawały wczesne rękopisy mameluckie. Zwykle przyjmuje się, że były tworzone w Kairze — stolicy Mameluków — jednak żaden z tych rękopisów nie został sporządzony na zlecenie członka elity mameluckiej. Dopiero dwa manuskrypty z XIV wieku zawierają dedykacje dla emirów wysokiej rangi. Najprawdopodobniej mecenasami byli przedstawiciele arabskiej arystokracji, tacy jak Ahmad Ibn Dżullab al-Mawsuli, inspektor nadzorujący składanie jałmużny w Damaszku, który w 1375 roku wszedł w posiadanie kopii *Makam* z 1323 roku.

Wydaje się, że to właśnie Damaszek był miejscem powstania wielu mameluckich manuskryptów. Na przykład egzemplarz *Makam*, przechowywany dziś w British Library (Or. 9718), został skopiowany i iluminowany przez znanego damasceńskiego kaligrafa Ghaziego Ibn Abd ar-Rahmana. Również egzemplarz *Manafi al-hajawan* znajdujący się w Escorialu został wykonany przez Ali Ibn Muhammada Ibn Abd al-Aziza Ibn Abd al-Fatha Ibn

Durajhima (zm. 1360) — wybitnego uczonego i nauczyciela w skryptorium przy meczecie Umajjadów w Damaszku.

Okres Środkowy

Mimo zniszczeń wywołanych przez czarną śmierć, w drugiej połowie XIV wieku kontynuowano produkcję luksusowych dzieł sztuki. Zaczęto wówczas tworzyć wielkoformatowe rękopisy Koranu, z których największy rozmach osiągnęły te związane z żoną Hasana, Chwand Baraką, oraz ich synem, sułtanem Al-Aszrafem Szabanem II (1363–1376). Większość z tych kodeksów została przekazana jako fundacje dobroczynne do madras w Kairze: Umm as-Sultan i Aszrafijji.

Wspaniała jakość i rozmiary manuskryptów wskazują, że były one przeznaczone do ogromnego kompleksu Hasana w Kairze. Jednak jego przedwczesna śmierć i wstrzymanie budowy sprawiły, że zamówienia te zostały przejęte przez innych mecenasów. Wszystkie rękopisy z tej grupy są bardzo duże (ok. 70 x 50 cm), a poszczególne tomy napisano w majestatycznym dukcie *muhakkak*, charakteryzującym się spłaszczonymi, półokrągłymi, niskimi literami.

Najbardziej spektakularne są trzy manuskrypty ozdobione iluminacjami opartymi na motywach gwiaździstych wielokątów. Najsłynniejszym z nich jest rękopis zamówiony przez Arghuna Szaha al-Asztafiego, emira sułtana Szabana, wykonany w 1376 roku. Frontyspisy tych kodeksów mają zbliżony układ do rękopisu Sandala, ale ich ornamentyka jest znacznie bardziej złożona, a arabeski bardziej finezyjne.

Bordiury wypełniają wąskie pola w kształcie prostokątów i kwadratów, co umożliwia tworzenie skomplikowanych splotów linii krzywych. Wnętrza prostokątów wypełniają listwowe kartusze zawierające inskrypcje w stylizowanym dukcie kufickim. Użyta paleta barwna to wyrafinowane połączenie błękitów i złota. Mimo braku podpisów kaligrafów i dekoratorów, na podstawie porównań iluminacji z tymi na manuskrypcie czterech Ewangelii, wykonanym dla damasceńskiego duchownego, przypuszcza się, że rękopisy te powstały w Damaszku.

Grupa rękopisów Koranu z lat 1363–1376 została powiązana z iluminatorem Ibrahimem al-Amidim z Diyarbakiru. Choć ich ornamentyka różni się od poprzednich wzorców, dominują w nich schematyczne pola barwne oraz bogate, dynamiczne arabeski na ciemnym tle. Te manuskrypty, uznawane za najwspanialsze egzemplarze Koranu wykonane pod panowaniem Mameluków, dowodzą, że mimo upadku artystycznej infrastruktury i katastrof gospodarczych, talent i hojność mecenasów umożliwiły kontynuację najwyższej klasy produkcji książkowej.

Dzieła najwyższej jakości powstawały również w zakresie metaloplastyki. Podobnie wysoką klasę osiągnęły wyroby metalowe w drugiej połowie XIV wieku, choć regres ekonomiczny

sprawił, że produkowano ich znacznie mniej. Elita mamelucka wciąż zamawiała wyrafinowane przedmioty metalowe, które były również wysoko cenione przez zagranicznych dygnitarzy i często przeznaczone na eksport – zarówno do krajów Wschodu, jak i Zachodu. Przykładem może być dzban znajdujący się obecnie we Florencji (ze zbiorów Bargello) [136], wykonany dla rasulidzkiego sułtana Jemenu, Al-Malika al-Afdala Dirgama ad-Dina al-Abbasa (1361–1377). Jest to jeden z całej serii mosiężnych dzbanów inkrustowanych srebrem i złotem, wykonywanych dla Rasulidów w Kairze od 1275 roku, dzieło artysty Husajna Ibn Muhammada al-Mausiliego.

Dzban z Bargello, najprawdopodobniej pierwotnie stanowiący komplet z miską, ma 53 cm wysokości. Jego forma to połączenie cylindrycznej szyi z prostym, wąskim dzióbkiem, gruszkowatym brzuścem i łukowatym uchwytem. Choć nawiązuje on do ajjubidzkich modeli z XIII wieku, elementy takie jak wydłużony wylew, profilowanie szyi, charakterystyczny uchwyt i forma stopki to typowe innowacje mameluckie, które pojawiły się już w dzbanach wykonywanych na początku XIV wieku dla emirów sułtana an-Nasira Muhammada. Podobnie dekoracja – układ pasowy z kartuszami i medalionami wypełnionymi inskrypcjami – kontynuuje wcześniejsze kompozycyjne wzorce. Świadczy to o tym, że mimo doskonałości wykonania, w trzeciej ćwierci XIV wieku w zdobnictwie dominowały tradycyjne wzory, a innowacji było stosunkowo niewiele.

W XII wieku Egipt przestał być głównym ośrodkiem produkcji luksusowej ceramiki i mimo bogactwa władców mameluckich nie odzyskał już dawnej pozycji. Stało się tak głównie z powodu dostępności cenionych naczyń chińskich oraz importu ceramiki z Andaluzji. Niemniej wciąż wytwarzano ceramikę w dużych ilościach, w rozmaitych kształtach i zróżnicowanej ornamentyce. Niektóre wyroby były imitacjami chińskich naczyń, zwłaszcza seladonowych z epoki Yuan oraz porcelany niebiesko-białej; inne – z dekoracją sgraffito i malowaną angobą – nawiązywały do lokalnych tradycji i były sygnowane herbami, wskazującymi, że zostały wykonane na zamówienie mameluckich emirów.

Bardziej wyrafinowaną ceramikę tworzono w XIV wieku w Syrii, gdzie już w XII i na początku XIII wieku produkowano naczynia malowane lustrem, tzw. typu rakka. Szczególne wrażenie robią duże naczynia zasobowe i typu *albarello*, uznawane za produkty damasceńskie. Wskazuje na to m.in. inskrypcja na dzbanie malowanym lustrem [137], z której wynika, że został on wykonany w Damaszku przez Jusufa dla Asada al-Iskandaraniego.

Takich naczyń używano do transportu luksusowych towarów – oliwy, maści, przypraw czy lekarstw – drogą morską do Europy, gdzie wiele z nich odnaleziono. Damasceńskie dzbany cieszyły się tam sławą i są często wymieniane w inwentarzach aptek. Wyróżniały się ciemnoniebieskim tłem malowanym podszkliwnie oraz połyskliwą złocistą dekoracją w technice lusterkowej, układaną w poziome pasy o różnej szerokości. Typowymi motywami były inskrypcje, pseudoinskrypcje oraz przedstawienia ptaków i zwierząt na roślinnym tle. Te same motywy występowały również na dzbanach i naczyniach typu *albarello* zdobionych tańszą techniką malowania podszkliwnego błękitem i czernią na białej angobie. Produkcja naczyń malowanych lustrem zakończyła się w XV wieku, prawdopodobnie nie tylko z

powodu zniszczenia Damaszku przez Timura, ale przede wszystkim wskutek rosnącej konkurencji ze strony wyrobów andaluzyjskich.

Mamelucy odziedziczyli bogatą tradycję produkcji wyrobów szklanych w Egipcie i Syrii. Specjalnością tych regionów było szkło barwne. Choć za panowania Ajjubidów stosowano szeroką paletę kolorów, to za Mameluków gama ta uległa zawężeniu, a dominować zaczęły techniki emaliowania i pozłacania. Elementy dekoracyjne konturowano czerwoną emalią, a następnie wypełniano barwami: białą, żółtą, zieloną, niebieską, fioletową i różową. Emalię nakładano na zimno, a następnie utrwalano poprzez wypalanie w niskiej temperaturze. Techniki te stosowano również przy zdobieniu emaliowanych wyrobów metalowych i ceramiki – wynalezione znacznie wcześniej, zostały w pełni rozwinięte w XIII i XIV wieku przy produkcji naczyń szklanych, zarówno codziennego użytku, jak i przeznaczonych na eksport.

Wykopaliska w lokalizacjach takich jak Fustat czy Kusajt al-Kadim nad Morzem Czerwonym dostarczyły przykładów naczyń codziennego użytku oraz pojemników stosowanych na statkach. Natomiast luksusowe wyroby szklane trafiały do europejskich skarbców kościelnych, były zamawiane przez rasulidzkich sułtanów Jemenu, a nawet znajdowane w Chinach – co świadczy o ich wysokiej wartości i prestiżu. Produkowano naczynia niemal we wszystkich możliwych formach: kielichy, wysokie butle, małe butelki pielgrzymie, flakoniki na perfumy, wazy, miski na stopkach. Jednak najsłynniejsze pozostają mameluckie lampy.

Typowa lampa miała około 40 cm wysokości, szeroką, rozchyloną szyję, opadające ramiona z sześcioma aplikowanymi uchwytami i pękaty brzusiec osadzony na wysokiej stopce. Wewnątrz umieszczano mały szklany pojemnik z wodą i oliwą oraz pływającym knotem, a całość zawieszano na łańcuchach u sufitu. Lampy takie oświetlały meczety i budynki fundacji dobroczynnych – Mamelucy musieli zamawiać ich tysiące. Przykładowo, 50 lamp z imieniem sułtana Hasana mogło stanowić jedynie fragment zamówienia do jego monumentalnego kompleksu w Kairze.

Tradycyjnie za główny ośrodek produkcji szkła uważa się Damaszek, jednak również Kair odgrywał istotną rolę. Dekoracje szklanych naczyń często nawiązywały do zdobień inkrustowanych wyrobów metalowych. Wczesne figuralne kompozycje stopniowo ustępowały miejsca układom poziomych pasów, kartuszy i medalionów wypełnionych inskrypcjami oraz arabeskami.

Zdobienia lamp z czasów Hasana obejmują pełen zestaw motywów stosowanych przez mameluckich artystów. Niektóre lampy zdobiono romboidalnymi polami wypełnionymi ornamentyką roślinną, inne zaś – motywami lotosu i piwonii wśród arabesek w stylu chińskim. Najbardziej charakterystyczne są jednak inskrypcje – zwłaszcza cytaty z Koranu, takie jak słynny werset z sury An-Nur (Koran 24, 35), umieszczany na szyi lampy, oraz dedykacje dla sułtana na górnej części brzuśca. Inskrypcja na szyi zapisana jest niebieską emalią w kursywie naschi, z konturem czerwonej emalii, natomiast ta na brzuścu – grubą czcionką naschi na niebieskim tle, z literami obrysowanymi czerwienią. Gdy lampa płonęła, imię sułtana i jego tytuły lśniły boskim światłem – olśniewającą wizualizacją metafory z

Koranu:
„Bóg jest światłem niebios i ziemi. Jego światło jest podobne do niszy, w której znajduje się lampa; lampa jest w szkle, a szkło jak błyszcząca gwiazda."

W XV wieku jakość wyrobów szklanych uległa znacznemu pogorszeniu.
Przyczyny tego zjawiska – epidemie, emigracja rzemieślników, czy rosnąca konkurencja zagranicznego rzemiosła – nie są do końca znane. Emaliowane naczynia stołowe, takie jak kielichy czy miseczki, najwyraźniej wyszły z użycia, a nieliczne zachowane lampy świadczą o istotnym obniżeniu jakości dekoracji. Europejski podróżnik, który odwiedził Ziemię Świętą w 1480 roku, pisał, że dla jednego z urzędników sułtana Kajtbaja...

Do Jafy i Damaszku sprowadzano naczynia z Murano. Renesansowe motywy dekoracyjne i nieudolna inskrypcja na jednej z emaliowanych lamp z fundacji dobroczynnej Kajtbaja w Kairze wskazują, że pochodziła ona z europejskiej manufaktury.

Wiadomo, że tkaniny były wysoko cenione w państwie Mameluków, lecz przetrwało ich stosunkowo niewiele, prawdopodobnie z powodu ich nietrwałości. Te, które się zachowały, dokumentują przejście sułtańskich manufaktur tekstylnych w Egipcie pod patronat prywatny emirów. Czarna śmierć i powracające zarazy zdziesiątkowały rzemieślników w manufakturze aleksandryjskiej i dotkliwie wpłynęły na produkcję. Podaje się, że liczba tkaczy w Aleksandrii zmniejszyła się z ok. 12 000–14 000 w 1394 roku do zaledwie 800 w roku 1434.

Ponadto, wskutek najazdów mongolskich zakłócony został handel, a surowce z Iraku i Persji, zwłaszcza barwniki, stały się trudno dostępne. Egipt zawsze słynął z tkanin – szczególnie tapiserii tkanych z wełny i lnu – lecz technika ich produkcji uległa znacznemu pogorszeniu. W XIII w. krosna i metody produkcji sprowadzono z Europy, co wpłynęło na jakość tkanin: stały się tańsze i lepsze.

Napływ europejskich tkanin, datowany od początku panowania Mameluków, stanowił istotne wyzwanie dla lokalnej gospodarki. Produkcja wciąż pozostawała pod patronatem władców, lecz nie potrafiła sprostać konkurencji europejskiej. W Aleksandrii i Kairze zakłady zamknięto już na początku XV wieku, a jeśli nie miały ochrony prawnej, mogły być skonfiskowane przez władze. Zamknięcie manufaktury tekstylnej w Aleksandrii za panowania Barsbaja nie oznaczało jednak gospodarczego upadku Egiptu – produkcja została przeniesiona do Kairu, pod nadzór emirów.

Niektóre źródła wskazują, że dzielnica Darb al-Labbana mogła być nowym centrum produkcji tekstylnej. Kronikarze podają, że sułtan rozdawał poddanym cenne stroje i importowane futra.

O bogactwie mameluckich jedwabi świadczy wspaniała błękitna tkanina ze złotym i białym wzorem, użyta jako pokrowiec na posąg Madonny Dziewicy w Hiszpanii [139]. Tkanina jest satynowa, ze wzorem wykonanym złotą nitką na jedwabnym rdzeniu. Raportowy wzór składa się z owali utworzonych z dużych płatków piwonii oraz małych ośmiolistnych

medalionów z wijącą się roślinnością, zawierającą stylizowane kwiaty i arabskie inskrypcje w lustrzanym odbiciu. Przez środek medalionów przebiega pas inskrypcyjny.

Podobna tkanina przechowywana jest w Londynie – ma identyczny wzór w kolorze zielonym, a w medalionach widnieje napis „al-Aszaraf". Wzór ten został przedstawiony około 1430 roku na obrazie „Madonna i święci" Mistrza Zwiewnego Dotyku. Data ta odpowiada panowaniu Al-Aszrafa Barsbaja (1422–1437). Inspiracją dla raportowych wzorów na mameluckich jedwabiach były bez wątpienia jedwabie z chińskiego Yuan, bardzo cenione w świecie islamu. Nie wiadomo jednak, czy były one wytwarzane specjalnie na rynek muzułmański, czy też po prostu trafiły w gusta tamtejszych odbiorców.

Chińskie wzory naturalistyczne przekształcono w wyraziste i abstrakcyjne na tkaninach mameluckich. Poza nimi popularne były także pasiaste jedwabie, których sława sięgnęła nawet arabskiej Hiszpanii – kopiowano je za czasów dynastii Nasrydów (zob. rozdz. IX).

W XV wieku wciąż powstawały wspaniałe rękopisy Koranu, odznaczające się kunsztowną kaligrafią, choć iluminacje zdradzały wpływy wcześniejszych stylów oraz spadek jakości. Paleta barw była ograniczona, pigmenty złej jakości, kolory łatwo blakły, a warstwy farby odpryskiwały – prawdopodobnie z powodu wysokich kosztów importowanych surowców.

Braki materiałowe wpłynęły także na wyroby metalowe – zachowało się zaledwie kilka przedmiotów z kutego mosiądzu. Ażurowe wzmocnienia drzwi drewnianych zastąpiono płytami z brązu i mosiądzu (zob. rozdz. VII). Historyk al-Makrizi ubolewał nad brakiem metaloplastyków na targach rzemieślniczych. Numizmaty z metalu świadczą o trudnościach gospodarczych, które nękały Egipt w XV wieku. Choć część problemów przezwyciężono, rozkwit rzemiosł artystycznych nastąpił dopiero po 1450 roku. Produkowano wtedy przedmioty z mosiądzu zdobione inkrustacją – techniką używaną od blisko 50 lat.

Prawdopodobnie część z nich zamawiał sułtan, wyposażając święte miejsca w Arabii. Znaleziono świeczniki z tego okresu, wykonane z mosiądzu, o wysokości do 55 cm, dekorowane grawerunkiem: horyzontalnymi pasami z medalionami zawierającymi herby sułtana. Zamiast inkrustacji stosowano dekorację grawerowaną z wypełnieniem dla kontrastu.

Charakterystyczne dla metalu epoki Kajtbaja są szczypcowato zakończone litery, formujące stylizowane wiązki lotosu. Chociaż wiele przedmiotów noszących jego imię ma dekorację grawerowaną, kilka z nich wykonano techniką inkrustacji złotem i srebrem, co świadczy o wysokiej jakości egipskiego rzemiosła.

Najwspanialszym zachowanym dziełem tego typu jest wielolistna misa z mosiądzu, inkrustowana srebrem i złotem [142]. Podobne naczynia o wielobocznych ściankach i inkrustowanej dekoracji pochodzą prawdopodobnie z tego samego okresu.

Wspaniały minbar znajdujący się obecnie w Londynie [141] zawiera inskrypcje z imieniem Kajtbaja na obramieniu wejścia i drzwiach. Prawdopodobnie pochodzi z jego madrasy w Kalat al-Kabsz w Kairze (1468–1469), lecz mógł należeć do innej fundacji, gdyż sułtan fundował i odnawiał wiele budowli sakralnych.

Większość minbarów – również ten z jego zespołu grobowego [116–118] – wykonano z drewna. Kilka jednak stworzono z marmuru (jak egzemplarz wysłany do Medyny po pożarze meczetu w 1481) lub z piaskowca (np. minbar z kompleksu Faradża Ibn Barkuka z 1483 r.).

W XV wieku w Kairze powstawały wybitne minbary, a snycerze cieszyli się dużym prestiżem. Wybitnym rzemieślnikiem był Ahmad Ibn Isa, który w 1446 r. sygnował minbar dla meczetu Al-Ghamri (później część zespołu Al-Aszrafa Barsbaja). Około 1474 r., na polecenie Kajtbaja, wykonał minbar do meczetu Al-Haram w Mekce. W latach 1480–1481 podpisał także minbar dla madrasy Abu Bakra Ibn Muzhira w Kairze.

Architektura w Egipcie, Syrii i Arabii za panowania Mameluków Burdżi (1389–1517)

Chociaż ta epoka była pełna zawirowań politycznych, w architekturze nastąpił wyjątkowy rozkwit i powstały trwałe zabytki.

Po śmierci Sułtana Hasana (1361), ostatniego syna An-Nasira Muhammada, na tron wprowadzono jego wnuka – Al-Mansura Muhammada, co stanowiło kontynuację serii krótkich okresów panowania potomków kalawunidzkich mameluckich emirów. Jednak i ten czas się skończył. W wyniku wewnętrznych konfliktów w 1380 roku, w korpusie Mameluków na tron wprowadzono Barkuka Ibe Anasa (1382–1399, z przerwą). Barkuk zapoczątkował linię władców mameluckich czerkieskich, w większości niespokrewnionych ze sobą, w przeciwieństwie do kalawunidzkich dynastycznych rządów. Następcy Barkuka byli przeważnie jego własnymi mamelukami i lojalnymi emirami.

Podczas gdy historia Mameluków tureckich (kipczackich) była pełna mordów i gwałtów, dzieje Mameluków czerkieskich również były burzliwe, naznaczone kryzysami gospodarczymi, plagami, suszami oraz odkryciem przez Europejczyków morskiej drogi do Indii omijającej Egipt. Mimo to był to okres niezwykłej aktywności budowlanej – w samym Kairze przetrwało około 130 zabytków z tego czasu.

Architektura w czasach czerkieskiego panowania wyróżnia się kilkoma znakomitymi budowlami, z których niektóre istniały już pod koniec poprzedniego okresu. Ze względu na coraz mniejszą dostępną powierzchnię terenu, budynki stawały się coraz wyższe. W dalszym ciągu wznoszono głównie zespoły grobowe, jednak opinia kół religijnych na temat budowy grobowców stała się bardziej umiarkowana. Wzrósł natomiast niezwykle znaczenie komory grobowej, która była usytuowana centralnie.

Głównym materiałem budowlanym pozostawał piaskowiec, podczas gdy drewno i marmur stawały się coraz rzadsze. W związku z tym opracowywano techniki pozwalające na optymalne wykorzystanie niewielkich zasobów tych materiałów. Ornamentyka ścian zewnętrznych i wewnętrznych była bardzo wyszukana i wskazywała na rozwinięcie wzorów zaczerpniętych z innych gałęzi sztuki. Szczególnie finezyjne są reliefowe ornamenty wokół portali, okien oraz na tamburach i kopułach. Kopuły stanowiły kwintesencję stylu czerkieskiego.

Syria powoli odbudowywała się po inwazji Mongołów, plagach, buntach gubernatorów i wewnętrznych konfliktach. Po zdobyciu przez Mameluków Cylicji w 1375 roku oraz zniszczeniu genueńskich warsztatów nad Morzem Czarnym zaczęły rosnąć fortuny w Aleppo, które stało się ważnym punktem tranzytowym na jedwabnym szlaku karawanowym między Iranem a Wenecją.

Wzdłuż dróg karawanowych prowadzących do miasta powstawały duże, ludne miasteczka, wybudowano nowe suki, a obok nich wzniesiono wielkie chany. Miasteczka te potrzebowały udogodnień, takich jak meczety z minaretami, łaźnie i schroniska dla sufich.

Przykładem jest meczet Utrusza (1399–1410), położony około 150 metrów na południowy wschód od Cytadeli w Aleppo. Jego fundatorem był emir Akbugha al-Utrasz, mameluk Barkuka, gubernator kolejno Safedu, Trypolisu, Aleppo i Damaszku. Budował go jako miejsce swojego wiecznego spoczynku, jednak zmarł przed ukończeniem budowy, którą dokończył jego następca, Demirdasz.

Budynek, wzniesiony na planie prostokąta (20 x 36 m), ma otwarty dziedziniec otoczony pojedynczym ciągiem arkad. Jedynie część modlitw z mihrabem odpowiada modułowi dwóch krzyżujących się naw i przęseł. W południowo-zachodnim narożniku znajduje się wejście, minaret i mauzoleum.

Meczet zbudowany jest w typowym alepskim stylu, przypominając plan meczetu Zahira Ghaziego, wzniesionego około dwóch wieków wcześniej na najwyższym punkcie Cytadeli w Aleppo, oraz meczetu Altinbughy (1318). Warto zwrócić uwagę na sposób usytuowania grobowca fundatora. Podczas gdy kairscy architekci musieli wkomponować mauzoleum w gęstą tkankę miejską i poszukiwać rozwiązań, jak je usytuować przy ścianie, budowniczy w Aleppo mieli do dyspozycji szerokie, otwarte miejsce i mogli wznosić darih (grobowiec) w ciągu fasady.

Na istnienie grobowca wskazuje kopuła, której gładki profil widoczny jest ponad fasadą. Typowe cechy architektury Aleppo to mury budowane z dwukolorowych bloków kamiennych (ablak), wyszukane, kunsztownie rzeźbione suki, ośmiokątny minaret oraz krzyżowe sklepienia.

Syria, wstrząsana walkami wewnętrznymi między emirami mameluckimi, stała się łatwym łupem Timura, który zimą 1400–1401 zaatakował główne miasta: Aleppo, Homs i Damaszek. Jego krótka kampania nie miała na celu aneksji Syrii, lecz zdobycie łupów i pokazanie swojej potęgi. Aleppo poddało się bez walki i zostało oszczędzone, natomiast Damaszek został brutalnie zniszczony i spalony.

Timur opuścił Syrię na wiosnę, zabierając ze sobą wszystkich rzemieślników i wykwalifikowanych robotników, którzy jeszcze pozostali w mieście, do Samarkandy. Ta masowa deportacja była katastrofą dla Damaszku, co spowodowało, że budowle z XV wieku, takie jak minaret Al-Kali (1470), były bardziej wyróżniające się niż innowacyjne.

Władcy Damaszku zamawiali fasady preten-sjonalne, ciężkie od polichromii, rzeźb i mukarnasów, które miały ukryć mało interesujące struktury.

Kair nie ucierpiał bezpośrednio wskutek najazdów Timura, co pozwoliło mu zachować pozycję centrum mameluckiej władzy i splendoru. Sułtan Barkuk był pierwszym władcą, który nie pochodził ani z rodu Kalawuna, ani spośród Kipczaków, nie rozpoczynał też swojej kariery w służbie Mameluków Kalawunidów. Awansował społecznie dzięki własnym zasługom, a dla umocnienia legitymacji swojej władzy poślubił wdowę po sułtanie Kalawunie. Następnie przystąpił do budowy rodzinnego mauzoleum w dzielnicy As-Saliba w Kairze. Choć dostępnych było już niewiele parceli, Barkuk wszedł w posiadanie jednej z nich – należącej do fundacji dobroczynnej sąsiadującej z madrasa An-Nasira Muhammada.

Teren przy ulicy zajmował około 45 metrów długości, a kompleks – obejmujący meczet, madrasa, chanqah i darih – został jeszcze bardziej wyeksponowany dzięki wysunięciu fasady o 3 metry w stronę ulicy. Plan budowli przypomina ten zastosowany w pobliskiej madrasa Kalawuna, zbudowanej sto lat wcześniej, jednak wykorzystano też rozwiązania znane z kompleksu Hasana, takie jak monumentalny portal i westybul, założenie na planie krzyża oraz bogato zdobiona fasada frontowa.

Materiały i detale architektoniczne różniły się jednak wyraźnie od wcześniejszych – tworząc tym samym styl kairskiej architektury pierwszej połowy XV wieku. Brąz, marmur, drewno, a nawet stiuki stały się droższe i trudniej dostępne, co skłoniło rzemieślników do opracowania technik pozwalających na ich oszczędne wykorzystanie przy zachowaniu efektowności. Drzwi w kompleksie Barkuka nie były pokryte brązowymi plakietami, lecz ozdobione centralnym medalionem z brązu i ćwiartkami gwiazd w narożnikach – przypominając tym samym dekoracje opraw koranicznych manuskryptów. Wąskie plakietki i tesery z kolorowego marmuru (niekiedy zastępowanego wapieniem) służyły do wykładania detali architektonicznych, sklepień i lamperii. Zamiast toczonego drewna używano drobnych, profilowanych elementów drewnianych, podobnych do tych w oknach fasady.

Aplikacje z marmuru, niebieskiego fajansu (zarówno faraońskiego, jak i ptolemejskiego), masy perłowej, bitumenu i szklanej pasty zastępowały dawniej stosowane mozaiki marmurowe.

W rodzinnym mauzoleum Barkuka ostatecznie pochowano tylko jedną z jego córek. On sam – zgodnie z własnym życzeniem – został pochowany na północnym cmentarzu kairskim, obok ojca, którego sprowadził do miasta, oraz niedaleko grobów czczonych sufich. Również jego syn, Faradż – który panował w latach 1399–1412 z przerwą – wzniósł ogromny zespół budowli na pustyni po wschodniej stronie fatymidzkich murów miejskich. Teren ten, używany wcześniej przez Mameluków jako hipodrom, na początku XIV wieku został przekształcony w cmentarz. Karadża dołożył wszelkich starań, by włączyć go do miejskiej przestrzeni Kairu – prowadziła tamtędy między innymi kairska pielgrzymka do Mekki.

Sułtan zlecił budowę dużej dzielnicy mieszkalnej z łaźniami, piekarniami, młynami, zajazdami dla pielgrzymów i bazarami. Do dziś przetrwała jedynie chanqah. Otwarta

przestrzeń poza miastem umożliwiała wznoszenie dużych, wolnostojących budynków na symetrycznym planie – jak na przykład meczet Hajtursa. Budynek ten został wzniesiony na planie kwadratu o boku 13 metrów. Główna fasada, od strony północno-zachodniej, mieściła dwa bliźniacze wejścia, dwa urządzenia do czerpania wody pitnej (sabil), szkoły koraniczne (kuttab) oraz dwa minarety umieszczone na końcach fasady. Korytarze prowadziły do obszernego, otwartego dziedzińca.

Za portykami mieszczą się pokoje dla uczniów i inne pomieszczenia. Sale hypostylowe dzielą się na trzy nawy poprzeczne: jedna jest ukierunkowana na północny zachód, druga na południowy wschód – ta druga służy jako sala modlitw. Główna kopuła nad mihrabową częścią sali modlitw jest oflankowana dwiema bliźniaczymi kopułami, znajdującymi się nad dwoma grobowcami. Są to dwie największe kamienne kopuły w Kairze (średnica ponad 14 m) – majstersztyk inżynierii mameluckiej.

Na zewnątrz kopuły zdobią horyzontalnie ułożone pasy szewronów, dokładnie skoordynowane ze strukturą kopuły – zmniejszają się one w miarę jak zwęża się konstrukcja w kierunku szczytu. System ten zastąpił wcześniejsze, swobodnie układane żłobkowania, stając się najpopularniejszym typem dekoracji kopuł w Kairze. Ogromny ciężar kopuł został zneutralizowany dzięki masywnej konstrukcji tamburów, które – dzięki zastosowaniu zagłębionych okien i wysuniętych blend – sprawiają wrażenie lżejszych.

Wnętrze kopuł malowano na czerwono i czarno we wzory naśladujące marmur, który byłby zbyt ciężki i kosztowny w użyciu. Wejścia zdobią maszrabijjowe okratowania w geometryczne wzory. W grobowcu północnym pochowani są Barkuk, Faradż i jego syn, w południowym – córki Barkuka oraz ich niania. Od strony północnej arkada łączy kompleks z prostym grobem ojca Barkuka – Szarafa ad-Dina Anasa.

Panowanie Faradża odznaczało się niekończącymi się walkami między sułtanem a emirami. W maju 1412 roku Faradż został zdetronizowany, a kilka tygodni później zamordowany. Po krótkim panowaniu kalifa z dynastii Abbasydów – których linię restaurował w Kairze Bajbars I, by wzmocnić prestiż nowego reżimu Mameluków – władza przeszła w ręce byłego gubernatora Damaszku, szajcha al-Mahmudiego, który przybrał imię al-Mu’ajjad (1412–1421).

Uzurpacyjny sposób zdobycia władzy został powtórzony przez jego syna, który również został obalony – mechanizm ten powtarzał się przez cały okres panowania Mameluków Czerkieskich. Według Al-Makriziego al-Mu’ajjad jeszcze jako emir trafił do więzienia i tam złożył przysięgę, że przekształci to miejsce w przestrzeń modlitwy i nauki. Przysięga ta stała się pretekstem do uzyskania cennej działki przy kasbahu.

W 1415 roku rozpoczęto budowę nowej fundacji religijnej obejmującej meczet zgromadzeniowy, trzy minarety, dwa manzoleje i madrasy dla studentów czterech szkół prawa – kompleks nie został ukończony za życia fundatora. Meczet al-Mu’ajjada o wymiarach 85 × 82 m stoi na południowym krańcu Kairu i sąsiaduje z fatymidzką bramą Bab Zuwajla, na której basztach wspierają się dwa minarety (pierwotnie były trzy).

Główny portal, znajdujący się na północnym krańcu fasady, wzmocniony jest marmurowym oblicowaniem w technice ablak. Ma głęboką niszę zwieńczoną trójlistnym sklepieniem mukarnasowym, a całość – wpisana w prostokątne obramowanie – wznosi się ponad górną linię fasady. Rozwiązanie to, znane pod perską nazwą pirzinek (zob. rozdz. II), było popularne w architekturze Wielkiego Iranu i zostało także zastosowane w pomocniczym portalu kompleksu Faradża na cmentarzu północnym w Kairze.

Skrzydła drzwi i nadproże (faraoński blok różowego granitu) są obramowane pasem plecionki z czerwonej i turkusowej pasty szklanej. Portal prowadzi do prostokątnego westybulu z dwiema niszami na osi, przekrytymi trójlistnymi kopułkami mukarnasowymi. Część centralną przekrywa sklepienie krzyżowe, wznoszące się ku kasetonowi w kształcie czteropromiennej rozety. Ten wyszukany typ sklepienia prawdopodobnie wywodzi się z syryjskiej architektury militarnej, ale jego dekoracyjny potencjał rozwinął się w architekturze religijnej Jerozolimy i szczególnie Kairu w XV wieku.

Z westybulu przechodzi się na dziedziniec, który pierwotnie otaczały cztery iwanowe portyki – układ ten silnie przypomina plan kompleksu Faradża. Do dziś przetrwała jedynie hypostylowa sala modlitw po stronie zorientowanej na Mekkę. Trzy rzędy ośmiu marmurowych kolumn wspierają bogato dekorowany drewniany strop, ale najwspanialszą ornamentykę posiada ściana mihrabu: wysoka lamperia składa się z dwóch poziomów kompozycji z białego i czarnego marmuru oraz porfiru, zwieńczona ornamentem z parami rozetek z turkusowej pasty szklanej. Łukowe i koliste obramowania okien są zbudowane z klińców o dekoracyjnych krawędziach, zdobionych arabeskami – podobnie udekorowana jest przestrzeń wokół mihrabu, choć wzory są bardziej finezyjne.

Po prawej stronie mihrabu znajduje się oryginalny minbar, zdobiony intarsją, będący wspaniałym przykładem mistrzowskiego rzemiosła w obróbce drewna. Podobnie jak w kompleksie Faradża, dwa mauzolea po obu stronach sali modlitw miały być przekryte kopułami – jednak tylko północne, zawierające cenotafy sułtana i jego syna, uzyskało kopułę. Wyrazista podbudowa tamburu i jodełkowy wzór na czaszy kopuły są niemal identyczne jak w zespole Faradża, choć kopuły są nieco mniejsze. Kaligrafię na ich powierzchni stanowią wersety w stylu kufickim liściastym – będące świadomym nawiązaniem do wcześniejszych stylów epigrafiki.

Sułtan przeznaczył ogromne sumy na budowę zespołu oraz jego uposażenie – według ówczesnych szacunków blisko sto tysięcy dinarów. Gdy brakowało materiałów budowlanych, pozyskiwano je z wcześniejszych konstrukcji. Choć formalnie przekazywano je w formie darowizn, praktyka ta była nielegalna, ponieważ budynki objęte fundacjami religijnymi oraz ich wyposażenie nie mogły zmieniać właściciela. Za pięćset dinarów pozyskano do kompleksu sułtana Hasana żyrandol oraz wspaniałe drzwi z haremu, co poważnie zubożyło pierwotny budynek. Duże płyty marmurowe, wmontowane w ścianę qibli, zostały przejęte ze starych domów w Aleksandrii i przetransportowane statkiem do Kairu.

Praktyka wykorzystywania spoliów miała swoją przyczynę w tym, że w Egipcie od czasów starożytnych nie wydobywano marmuru, a nawet w okresie panowania Barkuka materiał ten

był rzadkością. Tak bogata dekoracja, jaką zastosowano w meczecie Al-Mu'ajjada, nie byłaby możliwa bez wykorzystania istniejących zasobów. Podobnie przejęcie wież bramy Bab Zuwajla jako podstaw pod minarety pozwoliło uczynić je widocznymi z dużej odległości – ich wysokość przekracza 50 metrów i górują nad kasabą. Być może właśnie imponująca wysokość była powodem, dla którego budowniczy Muhammad Ibn al-Kazzaz podpisał się na budowli i umieścił datę – co w ówczesnym Kairze należało do rzadkości.

Przywłaszczanie elementów przeszłości dotyczyło także motywów dekoracyjnych – fasada dziedzińca nad arkadami została ozdobiona blendami zakończonymi kilukami, na przemian z rozetami, co nawiązuje do stylu meczetu Al-Maridaniego. Ogromne fundacje i rozległa biblioteka uczyniły z zespołu grobowego Al-Mu'ajjada jedną z najsłynniejszych instytucji naukowych XV wieku. Wykładali w niej wybitni uczeni, m.in. Ibn Hadżar al-Askalani (1372–1449), specjalista od egzegezy Koranu.

Choć XV stulecie w większości upłynęło pod znakiem zamętu politycznego i kryzysu gospodarczego, sułtani tacy jak Barsbaj (1422–1437) i Inal (1453–1461) kontynuowali tradycję wznoszenia okazałych zespołów grobowych na cmentarzu północnym, zapoczątkowaną przez Faradża. Dopiero panowanie sułtana Al-Aszrafa Kajtbaja (1468–1496) przyniosło stabilizację gospodarczą oraz bezprecedensowy rozkwit sztuki i architektury. Kajtbaj ufundował około 65 projektów – wiele z nich składało się z kilku budynków – zarówno w Kairze, jak i w Mekce, Medynie, Damaszku oraz Jerozolimie. Jego fundacje wyróżniały się nie tyle monumentalnością, co elegancją i harmonią stylu. Dzięki obecności dzieł odrodzonego rzemiosła artystycznego, zwłaszcza metaloplastyki i iluminatorstwa (zob. rozdział VIII), stanowiły wzorzec architektury mameluckiej.

Największą i najlepiej zachowaną budowlą Kajtbaja jest zespół grobowy (1472–1474) na cmentarzu północnym.
Nieregularny plan [116] ujawnia, że obiekt składa się z wielu oddzielnych jednostek połączonych jedynie korytarzami. Od strony północnej prowadzi do niego wysoki portal zwieńczony sklepieniem z mukarnasem.

Po lewej stronie znajduje się zawiya na parterze, a nad nią lektoria szkoły koranicznej (*kuttab*). Po prawej stronie wznosi się elegancki minaret o wysokości 40 metrów, liczonych od kwadratowej podstawy. Podstawa ta przechodzi w oktogonalny trzon, następnie w otwartą galeryjkę zwieńczoną kopułką w kształcie cebuli. Poszczególne kondygnacje oddziela balustrada – dolna oparta na gzymsie z mukarnasów.

Przez portal wchodzi się do sklepionego krzyżowo westybulu. Naprzeciwko znajduje się ława – pozostałość po tradycji zapoczątkowanej w kompleksie sułtana Hasana. Drzwi po lewej stronie prowadzą do zawiwi, a po prawej – do schodów, którymi można wejść do kuttabu, a także do krętego przejścia prowadzącego do madrasy i minaretu.

W madrasie [118] mieści się kwadratowa sala (stanowiąca reminiscencję dziedzińca), zadaszona drewnianym stropem, pośrodku którego znajduje się latarenka (*szakszuka*). Po obu

stronach sali znajdują się dwa płytkie *iwany*, a na jej końcach – prostokątne pomieszczenia, z których jedno (po stronie *qibli*) służy jako sala modlitwy.

Zadaszenie stropem i spłycenie bocznych *iwanów* to cechy przejęte z architektury mieszkalnej – zwłaszcza z domów kajrskich, w których znajdował się salon (*qaʿa*) o podobnej strukturze. Wpływ ten na architekturę religijną widoczny był już w madrasie emira Miszkala (1384–1386), choć miała ona dziedziniec otwarty.

Bogato dekorowane wnętrze – marmurowe płyciny, polichromowane i pozłacane drewno, dwukolorowe kamienie oraz kolorowe witraże – zostało co prawda nieudolnie odrestaurowane, ale świadczy o harmonijnym bogactwie elementów mameluckiego stylu.

Po prawej stronie sali modlitwy znajduje się mauzoleum Kajtbaja. Przed marmurowym *mihrabem* stoi cenotaf sułtana otoczony *mašrabijowym* ogrodzeniem. Komnata grobowa ma plan kwadratu o boku 9,25 m i wysokość 31 m. Dolne partie ścian mają grubość aż 2 m, by utrzymać ciężar ogromnej kopuły.

Wnętrze tamburu zdobią narożnikowe *pendentywy* utworzone z dziewięciu rzędów płytkich nisz mukarnasowych, rozmieszczonych pomiędzy potrójnymi wąskimi oknami, nad którymi znajdują się trzy *oculusy*. Niski tambur z 16 oknami podtrzymuje gładką kopułę.

Zewnętrzna dekoracja kopuły stanowi arcydzieło rzeźbiarskie: dwie warstwy plecionek – jedna geometryczna, druga arabeskowa – skontrastowane są pod względem wysokości reliefów. Ich wzory są doskonale dopasowane do zwężającej się ku górze powierzchni kopuły. Obie plecionki rozchodzą się z dwóch punktów centralnych: geometryczna – prosta, roślinna – zawiła, podkreślona fazowanymi krawędziami.

Zastosowany typ podbudowy tamburu wywodzi się bezpośrednio z pobliskiego kompleksu Faradża Ibn Barkuka, lecz sekwencje wypukłych i wklęsłych profilowań są tu znacznie bardziej finezyjne. Wiele powierzchni pokrywa płaskorzeźba. Trapezoidalne pola na ukośnych płaszczyznach tamburu, między oknami, wypełniono tondami z wyrzeźbionymi herbami epigraficznymi – charakterystycznymi dla Kajtbaja.

Kair, zespół grobowy Kajtbaja – wnętrze madrasy

Zgodnie z dokumentacją dotyczącą tego zespołu, budynek madrasy stanowił centralny punkt rozległego, otoczonego murem kompleksu, który obejmował także schronisko dla sufich (chanka), pawilon audiencyjny (mak'ad), studnię (sakijja), z której wodę czerpano siłą zwierząt, wodopój, monumentalną bramę oraz budynek mieszkalny (kasr), utrzymywany z dochodów pobliskiego zajazdu (chan, wakala) oraz innych domów w Kairze. Cały zespół rozciąga się na niemal 250 metrów z południa na północ – od pozostałości bramy po budynek mieszkalny, w którym na parterze od strony ulicy znajdowały się sklepy, a na piętrze mieszkania.

Najbardziej znana z innych budowli Kajtbaja jest ta, w której mieści się sabil (fontanna z wodą pitną) i szkoła koraniczna, wzniesiona przy ulicy Saliba, biegnącej na zachód od placu

pod Cytadelą. Jest to pierwszy przykład wolno stojącego budynku, który mieścił sabil i kuttab – wcześniejsze obiekty tego typu stanowiły część większych kompleksów religijnych lub handlowych. Tego typu budowle odpowiadały majętnym mieszczanom dysponującym ograniczonymi funduszami, zwłaszcza w okresie osmańskim, gdy powstało ich niemal sto.

W budynku Kajtbaja pomieszczenie z sabilem znajduje się w północno-zachodnim narożniku, a główny portal umieszczono po stronie zachodniej, przy niewielkim placu. Górna kondygnacja została odrestaurowana i zaadaptowana do celów edukacyjnych, natomiast na elewacjach zachowały się jedne z najwspanialszych dekoracji architektonicznych późnego okresu mameluckiego.

Chociaż powłoka kurzu przykryła kiedyś ich intensywną kolorystykę, nadal widoczny jest efekt dekoracyjny. Bordiury tworzą dwa wypukłe pasy rozdzielające ozdobne płaszczyzny. Fryz inskrypcyjny biegnie nad portalem sabilu. Poniżej wysoki portal, charakterystyczny przez trójlistną czaszę, wyłożony jest kamieniami ułożonymi w geometryczne wzory. W obramieniu widoczna jest inskrypcja na tle arabeski w płytkim reliefie.

Najbardziej kunsztowna dekoracja znajduje się na dziewięciu polach ponad kratownicą mashrabijji – w trzech poziomych pasach po trzy kompozycje. Wzory dekoracyjne są podkreślone płaskim reliefem o fazowanych krawędziach. Łuk odciążający zbudowany jest z klinowych bloków z geometrycznymi plecionkami, inkrustowanymi błękitnym i białym szkłem oraz czerwonym kamieniem. Obramienie oculusa zdobione jest arabeskami, częściowo zachowanymi w kolorze białym. Centralne pole z oculusem zdobią medaliony wypełnione plecionkami, inkrustowanymi niebieską pastą szklaną. W środku jednego z medalionów znajduje się czerwony sześcian.

Przepych dekoracji zewnętrznej można tłumaczyć reprezentacyjnym charakterem budynku, który – choć nieduży – miał przyciągać uwagę przechodniów i stanowić przykład prestiżu fundatora. Ornamentyka elewacji, a szczególnie dekoracje wokół portalu, nawiązują do ówczesnych iluminacji książkowych, sugerując, że w późnym okresie panowania Mameluków występowała silna interakcja między sztuką użytkową a dekoracją architektoniczną. W świecie islamskim wzory często projektowano najpierw na papierze, który był łatwo dostępny i tani, a następnie przenoszono je do materiałów trwałych – kamienia, metalu lub drewna – jako płaskorzeźby, inkrustacje lub malowidła.

Kajtbaj wznosił również wiele budowli w świętych miastach islamu – Mekce i Medynie. Po tym jak w 1481 roku zniszczony został Meczet Proroka w Medynie, Kajtbaj nakazał jego odbudowę. W relacjach współczesnych historyków odnaleźć można wzmianki o użytych materiałach i sposobach budowy meczetu. Motywacją dla jego działalności w Mekce i Medynie była nie tylko religijność – rosnąca potęga imperium mameluckiego sprawiła, że panowanie nad świętymi miastami stało się symbolem prestiżu i władzy na wschodnich rubieżach świata muzułmańskiego.

Ważna była także dla Kajtbaja Jerozolima – trzecie święte miasto islamu, odzyskane po krucjatach. W latach 1480–1482 wzniósł tam dużą madrasę znaną jako Al-Aszrafijja (od jego

imienia – Al-Aszraf Kajtbaj), w niezwykle atrakcyjnym miejscu w zachodniej części Wzgórza Świątynnego (Haram asz-Szarif), naprzeciwko meczetu Kopuła na Skale. Wcześniej znajdowała się tam madrasa zbudowana za panowania Chuszkadama w 1465 roku, ale w 1475 Kajtbaj uznał ją za nieodpowiednią i zastąpił nową budowlą. Choć zachowały się tylko dolne partie, obszerna dokumentacja oraz dokładne badania archeologiczne pozwalają na rekonstrukcję pierwotnego wyglądu tego kompleksu.

Najbardziej uderzającą cechą budowli jest jej fasada – wysoka na 20 metrów, wysunięta przed linię arkad, za którymi rozciągają się mury stanowiące zachodnią granicę Al-Haram. To wyjątkowe naruszenie ciągłości portyku należy bez wątpienia uznać za królewski przywilej, ponieważ jest to jedyna budowla Mameluków czerkieskich w Jerozolimie. Jej lokalizacja i forma przypominają zajęcie przez Barkuka części kairskiej kasaby w celu budowy zespołu grobowego – działania zmierzające do uzyskania parceli jak najbliżej Al-Haram, bądź wzdłuż głównych arterii do niego prowadzących.

Na parterze, po prawej stronie, znajdują się drzwi flankowane dwoma oknami, prowadzące do obszernej prostokątnej sali zebrań, do której włączono trzy przęsła zachodniego portyku. Po lewej stronie umieszczono bogato zdobiony portal w formie płytkiego wnękowego wejścia, który prowadzi do westybulu i schodów wiodących na wyższe kondygnacje.

Właściwa madrasa znajduje się na piętrze. Jest to duża, prostokątna sala, niemal identyczna z tą z fundacji Kajtbaja w Kairze, z tą różnicą, że jej zachodnia ściana otwiera się trójdzielną loggią, zapewniającą niezakłócony widok na meczet Kopuła na Skale. Pokoje mieszkalne rozmieszczono wokół otwartego dziedzińca, zbudowanego nad przylegającą do budynku madrasą Al-Baladijja.

Współczesny Kajtbajowi historyk Mudżir ad-Din (1456–1522) pisał, że istniejąca wcześniej w tym miejscu madrasa nie spełniała jego oczekiwań, gdyż – zbudowana na wzór innych jerozolimskich budowli – nie posiadała większej wartości architektonicznej. Kajtbaj sprowadził z Kairu ekipę kamieniarzy i budowniczych, którzy nadali nowej madrasie cechy jego wcześniejszych fundacji. Wśród nich znalazły się sklepienia krzyżowo-żebrowe, bordiury utworzone z dwóch przeplatających się wałków, dekoracyjne klince, a także arabeski inkrustowane masą szklaną w kolorach: białym, czarnym, czerwonym i błękitnym.

Jako najważniejsze miasto imperium Mameluków, Kair przyciągał rzemieślników i artystów z prowincji, dlatego styl architektoniczny stolicy łączył w sobie elementy charakterystyczne dla różnych regionów. Opisywana madrasa jest rzadkim przykładem fundacji Kajtbaja poza Kairem – większość budowli w miastach prowincjonalnych wznosili lokalni zarządcy, a czasem także wysocy urzędnicy zesłani na prowincję, pozostający jednak pod kontrolą sułtana.

Trzy miesiące po ukończeniu budowy madrasy przebudowano sabil w północno-wschodniej części zespołu. Podążając za przykładem sułtana An-Nasira Muhammada (z początku XIV w.) i pragnąc zamanifestować swoją władzę nad świętymi miejscami islamu, Kajtbaj

zarządził również gruntowną modernizację systemu zaopatrzenia w wodę w Mekce, Medynie i Jerozolimie.

Sabil w Jerozolimie to budowla budząca zachwyt – mierzy 13,28 metra wysokości, a jego niemal kwadratowa podstawa (4,60 × 4,80 m) podtrzymuje niską nadbudowę o eleganckiej, harmonijnej formie.

Tambur z charakterystycznymi uskokami podpiera kopułę o ostrołukowym przekroju. Arabeski rzeźbione na jej powierzchni wykonano w stylu typowo egipskim, jednak brakuje im konsekwencji. W porównaniu z kopułą nad mauzoleum Kajtbaja, tutaj wzory dekoracyjne są źle dopasowane do kształtu czaszy – nie zmniejszają się proporcjonalnie wraz ze zwężaniem się łuku kopuły. Znając datę budowy oraz cechy stylu kairskiego, można przypuszczać, że sabil zaczęła wznosić ta sama grupa egipskich rzemieślników, która budowała pobliską madrasa. Ponieważ kompleks madrasowy nie zawierał mauzoleum (a więc i kopuły), nie było potrzeby sprowadzania z Kairu specjalistów od dekoracji kopuł. Dlatego kopuła nad sabilem wykonana została w sposób dość amatorski.

Budowle o charakterze religijnym stanowią największą grupę zabytków zachowanych z czasów Mameluków. Na podstawie licznych budynków świeckich, ich opisów oraz aktów fundacyjnych możemy również wyrobić sobie pogląd na temat architektury pozareligijnej tej epoki. Nie przetrwał jednak ani jeden pałac, choć zachowało się kilka rezydencji książąt mameluckich z końca XIV wieku. Często były to wysokie, wielokondygnacyjne budynki, rozbudowywane przez kolejnych właścicieli. W ich przyziemiu znajdowały się sklepy wychodzące na ulicę, stajnie oraz pomieszczenia gospodarcze. Na piętrze mieściły się salony, a wyżej – pokoje mieszkalne wyposażone w maszrabijje, które zapewniały prywatność, światło i wentylację.

Najlepiej zachowaną rezydencją tego typu jest pałac Jaszbaka ibn Mahdiego (zm. 1482), położony na zachód od kompleksu sułtana Hasana. Budowla pierwotnie powstała jako książęca rezydencja dla Kawsuna – podczaszego i zięcia sułtana An-Nasira Muhammada. W późniejszym okresie jej właścicielem został Jaszbak, wpływowy emir, który pełnił funkcje pierwszego sekretarza, regenta, a następnie głównodowodzącego armii za panowania Kajtbaja. Żaden z wcześniejszych Mameluków nie skupił w swoich rękach tylu funkcji.

Wspaniały portal, ustępujący rozmiarem i zdobieniom jedynie wejściu do meczetu sułtana Hasana, znajduje się po stronie północno-wschodniej. Głęboki ganek wejściowy wieńczy piękny mukarnas, podtrzymujący konchę półkopuły, który Jaszbak dobudował do i tak już efektownej fasady meczetu Kawsuna. Wcześniejsze wejście miało postać wysokiego portalu wykonanego w technice ablak (naprzemiennej cegły i kamienia), zamkniętego mukarnasową półkopułą, prowadzącego do kwadratowego westybulu również zwieńczonego mukarnasem.

Masywne, sklepione pomieszczenia parterowe pełniły funkcję stajni i magazynów. Nad nimi znajdowała się bogato zdobiona sala recepcyjna (ka'a) na pierwszym piętrze – typowe wysoko sklepione wnętrze o boku około 12 metrów z obszernymi iwanami na osi wzdłużnej i poprzecznej. Choć dziś budynek jest ruiną, o jego pierwotnej świetności świadczą rozmiary

podkowiastych łuków, których formę dodatkowo podkreślały ablakowe klincze. Można sobie wyobrazić ozdobne marmurowe posadzki, fontannę pośrodku wnętrza, płaskorzeźbiony, polichromowany drewniany strop, witraże w oknach oraz maszrabijje zacieniające pokoje haremu. W typowych wielorodzinnych domach mameluckich w Kairze należały one do stałych elementów architektury mieszkalnej.

Tambur z charakterystycznymi uskokami podpiera kopułę o ostrołukowym przekroju. Arabeski rzeźbione na jej powierzchni wykonano w stylu typowo egipskim, jednak brakuje im konsekwencji. W porównaniu z kopułą nad mauzoleum Kajtbaja, tutaj wzory dekoracyjne są źle dopasowane do kształtu czaszy – nie zmniejszają się proporcjonalnie wraz ze zwężaniem się łuku kopuły. Znając datę budowy oraz cechy stylu kairskiego, można przypuszczać, że sabil zaczęła wznosić ta sama grupa egipskich rzemieślników, która budowała pobliską madrasa. Ponieważ kompleks madrasowy nie zawierał mauzoleum (a więc i kopuły), nie było potrzeby sprowadzania z Kairu specjalistów od dekoracji kopuł. Dlatego kopuła nad sabilem wykonana została w sposób dość amatorski.

Budowle o charakterze religijnym stanowią największą grupę zabytków zachowanych z czasów Mameluków. Na podstawie licznych budynków świeckich, ich opisów oraz aktów fundacyjnych możemy również wyrobić sobie pogląd na temat architektury pozareligijnej tej epoki. Nie przetrwał jednak ani jeden pałac, choć zachowało się kilka rezydencji książąt mameluckich z końca XIV wieku. Często były to wysokie, wielokondygnacyjne budynki, rozbudowywane przez kolejnych właścicieli. W ich przyziemiu znajdowały się sklepy wychodzące na ulicę, stajnie oraz pomieszczenia gospodarcze. Na piętrze mieściły się salony, a wyżej – pokoje mieszkalne wyposażone w maszrabijje, które zapewniały prywatność, światło i wentylację.

Najlepiej zachowaną rezydencją tego typu jest pałac Jaszbaka ibn Mahdiego (zm. 1482), położony na zachód od kompleksu sułtana Hasana. Budowla pierwotnie powstała jako książęca rezydencja dla Kawsuna – podczaszego i zięcia sułtana An-Nasira Muhammada. W późniejszym okresie jej właścicielem został Jaszbak, wpływowy emir, który pełnił funkcje pierwszego sekretarza, regenta, a następnie głównodowodzącego armii za panowania Kajtbaja. Żaden z wcześniejszych Mameluków nie skupił w swoich rękach tylu funkcji.

Wspaniały portal, ustępujący rozmiarem i zdobieniom jedynie wejściu do meczetu sułtana Hasana, znajduje się po stronie północno-wschodniej. Głęboki ganek wejściowy wieńczy piękny mukarnas, podtrzymujący konchę półkopuły, który Jaszbak dobudował do i tak już efektownej fasady meczetu Kawsuna. Wcześniejsze wejście miało postać wysokiego portalu wykonanego w technice ablak (naprzemiennej cegły i kamienia), zamkniętego mukarnasową półkopułą, prowadzącego do kwadratowego westybulu również zwieńczonego mukarnasem.

Masywne, sklepione pomieszczenia parterowe pełniły funkcję stajni i magazynów. Nad nimi znajdowała się bogato zdobiona sala recepcyjna (ka'a) na pierwszym piętrze – typowe wysoko sklepione wnętrze o boku około 12 metrów z obszernymi iwanami na osi wzdłużnej i poprzecznej. Choć dziś budynek jest ruiną, o jego pierwotnej świetności świadczą rozmiary podkowiastych łuków, których formę dodatkowo podkreślały ablakowe klincze. Można sobie

wyobrazić ozdobne marmurowe posadzki, fontannę pośrodku wnętrza, płaskorzeźbiony, polichromowany drewniany strop, witraże w oknach oraz maszrabijje zacieniające pokoje haremu. W typowych wielorodzinnych domach mameluckich w Kairze należały one do stałych elementów architektury mieszkalnej.

Budynki zimowe, w których na poziomie ulicy znajdowały się wejścia oraz sklepy, mieściły zazwyczaj dwupoziomowe mieszkania. Na parterze umieszczano latryny, nisze na pojemniki oraz pomieszczenia gospodarcze, natomiast na piętrze – pokoje mieszkalne. Zwykle nie było kuchni, gdyż potrawy kupowano gotowe. Dobrym przykładem takiego rozwiązania jest zajazd (chan) i kompleks mieszkaniowy zbudowany przez sułtana al-Ghauriego (1501–1517) w pobliżu meczetu Al-Azhar. Dochody z tych mieszkań przeznaczano na utrzymanie jego zespołu fundacyjnego (1503–1504), wzniesionego nieopodal, po obu stronach ulicy.

Monumentalne wejście do tego zespołu znajduje się od strony północnej i prowadzi na prostokątny dziedziniec otoczony arkadami. Na dwóch piętrach mieściły się małe magazyny lub lokale kupieckie. Osobne wejście z ulicy prowadziło do trójpoziomowych mieszkań rozmieszczonych na trzech kondygnacjach. Podobne domy mieszkalne znane są z innych dzielnic Kairu, a także z Aleppo i Damaszku, z tym że budynki kairskie są zazwyczaj wyższe. Na wyższych piętrach znajdowały się małe okna wychodzące na ulicę.

Chany kairskie były podzielone na strefy według rodzaju towarów i kraju pochodzenia kupców. Podczas gdy w Egipcie, Syrii i al-Hidżazie panowali Mamelucy, w większej części Jemenu rządziła dynastia Rasulidów (1229–1454), wywodząca się od wysłannika (rasūl) kalifa Abbasydów. Rasulidzi utrzymywali ścisłe kontakty z Mamelukami, co znajduje odzwierciedlenie zarówno w architekturze, jak i innych dziedzinach sztuki (zob. rozdz. VIII).

Sułtani i członkowie ich rodzin, urzędnicy, uczeni, mistycy fundowali meczety, madrasy, sabile, chanki dla sufich, pałace i pawilony – przede wszystkim w Ta'izz, ówczesnej stolicy Jemenu i siedzibie dworu, a także w Zabidzie, Hajs, Dżibli, Thuli i innych miastach. Trzy zachowane budynki z czasów Rasulidów w Ta'izz to madrasy – chociaż z biegiem czasu niektóre z nich zmieniły funkcję. Przykładem może być kompleks Al-Muzaffarijja (1249–1295), w którym pomieszczenia przeznaczone pierwotnie na nauczanie zamieniono na sale modlitw. Madrasa al-Mutabbija (1392), ufundowana przez żonę i matkę sułtanów, zachowała się w dobrej kondycji i wyróżnia się wysublimowaną polichromią stiukową.

Największym z tych założeń jest kompleks Al-Aszrafijja (1397–1401), zbudowany na planie kwadratu o boku 34,7 m. Trzy z jego czterech stron posiadają wysunięte portale prowadzące na otwartą loggię, która biegnie również wzdłuż trzech boków wewnętrznego dziedzińca (27 × 27 m), podzielonego na trzy części. W południowej części znajdują się dwa wielokondygnacyjne minarety po obu stronach westybulu, przykrytego kopułą oraz pomieszczenia madrasy. W centrum założenia mieści się niewielki, niemal kwadratowy dziedziniec (10 × 11 m), flankowany prostokątnymi salami sklepionymi kolebkowo. Jedna z nich służy jako komnata grobowa. Na samym dziedzińcu umieszczono trzy grobowce przekryte spłaszczonymi kopułami.

W północnej części kompleksu znajduje się sala modlitw, która – zgodnie z typowym schematem meczetu Rasulidów – składa się z części mihrabowej przekrytej wielką kopułą, otoczonej ośmioma małymi kopułkami przykrywającymi przęsła po bokach. Zewnętrzną ścianę kibli, od strony miasta, zdobią blendy i wieńczy krenelaż.

Wnętrze świątyni jest bogato dekorowane rzeźbionym i polichromowanym stiukiem. Duża kopuła nad częścią mihrabową wspiera się na mukarnasowych trompach. Sama kopuła jest misternie zdobiona kręgami inskrypcyjnymi – białymi i złotymi – wokół podstawy oraz białoróżową rozetą pośrodku. Dwie partie kaligrafii łączy wyszukana wicia roślinna w kolorach: ciemnobłękitnym, złotym, brązowym i białym. Mauzolea są gorzej zachowane, jednak i one były dekorowane rzeźbionym i polichromowanym stiukiem oraz osłaniane drewnianymi maszrabijjami.

MEMELUCY BAHRI

Architektura w Egipcie za panowania Mameluków Bahri (1260–1389)

Po śmierci ostatniego sułtana ajjubidzkiego, as-Saliha Nadżma ad-Dina Ajjuba (pan. 1240–1249), władzę w Egipcie przejęła jego konkubina Szadżar ad-Durr. Początkowo rządziła w porozumieniu z grupą zaufanych doradców oraz generałów. Gdy jego syn Turan Szah powrócił do kraju, spotkał się z powszechną nienawiścią i po zaledwie kilku miesiącach panowania został zamordowany. Wówczas, w 1250 roku, Szadżar ad-Durr została wybrana na sułtankę Egiptu, jednak nie utrzymała władzy długo. Jeszcze w tym samym roku emirowie mameluccy przekazali władzę Ajbakowi, jednemu z generałów Saliha, zapoczątkowując tym samym erę rządów mameluckich.

W 1260 roku armia mamelucka pod wodzą Kutuzza pokonała Mongołów w bitwie pod Ajn Dżalut w Palestynie. W bitwie tej szczególnie zasłużył się Bajbars – jeden z najwybitniejszych generałów i dawny mameluk sułtana Saliha – który niebawem ogłosił się sułtanem. Tym samym rozpoczęło się trwające prawie 250 lat panowanie mameluckiej dynastii, która rządziła Egiptem, Syrią, zachodnią Arabią i częścią Anatolii.

W historiografii mameluków dzieli się zwyczajowo na dwie główne linie: Bahri i Burdżi. Bahryci rekrutowali się głównie spośród Kipczaków – tureckich ludów z południowej Rosji – i stacjonowali w koszarach na wyspie Rawda na Nilu. Z kolei Burdżowie pochodzili przeważnie z Kaukazu (głównie spośród Czerkiesów) i zajmowali kwatery w kairskiej Cytadeli.

System polityczny mameluków był wyjątkowy: klasa rządząca wywodziła się z grona niewolników pochodzenia tureckiego, którzy przyjęli islam. Po intensywnym szkoleniu wojskowym i administracyjnym obejmowali wysokie stanowiska na dworze sułtana oraz w strukturach państwowych. Po ukończeniu edukacji byli wyzwalani i włączani do kadry

oficerskiej oraz administracyjnej. Ich potomkowie, jako wolno urodzeni muzułmanie, nie mogli teoretycznie dziedziczyć funkcji ani majątków ojców, a tym samym nie mogli zostać oficerami w mameluckim wojsku. Mimo to w praktyce niektóre rody, jak potomkowie sułtana Kalawuna (pan. 1280–1290), utrzymywały władzę niemal przez cały XIV wiek.

Władza w państwie mameluckim była niestabilna – wielu sułtanów w XV wieku panowało zaledwie kilka miesięcy, inni kilkakrotnie obejmowali tron. Zakaz dziedziczenia majątku, a także częste konfiskaty dóbr przez państwo, skłaniały mameluków do przeznaczania fortun na fundacje religijne i dobroczynne (wakf), które były chronione przez prawo islamskie i mogły być dziedziczone przez ich potomków. Takie fundacje miały charakter zarówno pobożny, jak i praktyczny – pozwalały zachować majątek i jednocześnie zapewnić trwałą pamięć o fundatorze.

Charakterystyczną formą architektoniczną tego okresu były monumentalne zespoły grobowe, których centrum stanowiło mauzoleum wzniesione przez fundatora. Kompleksy te obejmowały również inne budowle o funkcji religijnej i społecznej: meczety, szkoły (madrasy), szpitale (maristan), siedziby sufich (chānqāh), fontanny z wodą pitną (sabil), szkoły koraniczne dla dzieci (kuttāb). Ponieważ ulemowie sprzeciwiali się wszelkim oznakom bezbożności, zespoły te musiały być budowane w prestiżowych, dobrze widocznych lokalizacjach – przy głównych arteriach miejskich lub w pobliżu ważnych meczetów.

Ulice miast mameluckich, zwłaszcza Kairu, Damaszku i Aleppo, składały się z wąskich, nieregularnych parcel o zróżnicowanych kształtach. Każde miejsce modlitwy musiało być zorientowane w kierunku Mekki (kibla), a fundatorzy grobowców i meczetów wymuszali, aby elewacje ich budowli zwracały się właśnie w tym kierunku. Ten wymóg wpływał na fasady budynków wychodzące na ulicę, co najczęściej było zgodne z kierunkiem Mekki. Był to jeden z najważniejszych aspektów normujący formę zewnętrzną i funkcję budowli.

Ze względu na konieczność orientacji względem kibli oraz na fakt, że parcele miejskie miały często nieregularne i niewielkie rozmiary, powstawały bardzo pomysłowe i oryginalne plany architektoniczne, które stanowią charakterystyczną cechę architektury mameluckiej. Dodatkowo, elewacje tradycyjnych budynków zbudowane były z murów wzniesionych z gruzu i oblicowanych starannie dobranymi blokami kamiennymi, co nadawało im monumentalny i reprezentacyjny charakter.

Kair, jako stolica i największa metropolia Mameluków, był centrum aktywności zarówno politycznej, jak i kulturalnej. Mamelucy wznosili w nim liczne monumentalne budowle, jednak styl i rozwiązania architektoniczne różniły się w zależności od regionu – w innych miastach, takich jak Damaszek czy Aleppo, występowały odmienne cechy charakterystyczne dla lokalnej tradycji.

Pierwszym wielkim sułtanem mameluckim był Bajbars I al-Bundukidari (1260–1277), który odbudował wiele fortów w Palestynie i Syrii oraz wzniósł liczne budowle w Egipcie, z których jednak do dziś zachowało się niewiele. Najważniejszym jego dziełem jest meczet

wzniesiony w nowo powstałej dzielnicy Al-Husainija w Kairze. Obiekt ten zajmuje prostokątny teren o wymiarach około 100 na 100 metrów. Do meczetu prowadzą trzy monumentalne wejścia, wysunięte przed lico murów i usytuowane pośrodku ścian: północno-wschodniej, północno-zachodniej oraz południowo-zachodniej.

Centralną część kompleksu stanowi otwarty dziedziniec o wymiarach około 60 na 70 metrów, otoczony arkadami (portykami). Arkady po bokach mają szerokość odpowiadającą dwóm nawom sali modlitw. Sama sala modlitw składa się z sześciu naw poprzecznych, a portyk z wejściem głównym zajmuje szerokość trzech przęseł. Mury zewnętrzne zachowały się w stosunkowo dobrym stanie, jednak wnętrze przetrwało jedynie fragmentarycznie, z licznymi śladami dekoracji stiukowej.

Plan, proporcje, wysunięte portale, narożne wieże i system podpór meczetu Bajbarsa są zbliżone do meczetu Al-Hakima, zbudowanego około 250 lat wcześniej. Różnice polegają na tym, że meczet mamelucki ma pojedynczy minaret, umieszczony na osi mihrabu (ściany modlitwy), który górował nad głównym portalem. Charakterystyczna jest też ogromna kopuła przekrywająca część modlitewną z mihrabem oraz transeptowe przejścia prowadzące od trzech monumentalnych portali na dziedziniec.

Ustawienie minaretu na osi mihrabu nawiązuje do wielkich meczetów abbasydzkich z IX wieku w Samarrze oraz do meczetu władcy dynastii Tulunidów, Ahmada Ibn Tuluna, w Kairze. Kopuła, o średnicy 15,5 metra, zbudowana z drewna przywiezionego z twierdzy krzyżowców w Jafie, była pierwszą monumentalną kopułą w kairskim meczecie. Była nawet większa niż największa wówczas kopuła nad mauzoleum znanego prawnika i teologa al-Azraqa az-Zafiego (zm. 820), wskazując na związek z szkołą prawa Abu Hanify oraz symbolizując zwycięstwo nad krzyżowcami.

Kopuła i transept stanowiły lokalną interpretację typu meczetu popularnego w owym czasie na muzułmańskim Wschodzie, charakteryzującego się m.in. obecnością czterech bocznych naw oraz centralnej kopuły.

Architektura mamelucka — ogólne cechy

- Zabudowa miejska: W miastach mameluckich (zwłaszcza Kair, Damaszek, Aleppo) działki budowlane były małe i nieregularne, często o nieregularnych kształtach. Miejsca modlitwy (meczetów) musiały być zorientowane na Mekę (kibla), co wpływało na kształt i ustawienie budynków.

- Elewacje budynków: Fasady grobowców, minaretów i portali miały być skierowane w stronę Mekki i często wychodziły bezpośrednio na ulicę, co nadawało miastom charakterystyczny wygląd.

- Charakterystyczne materiały: Mury budowano z gruzu, który następnie oblicowywano blokami kamiennymi. Dekoracje zawierały marmurowe oblicowania i

szklane mozaiki.

Sułtan Bajbars I (1260–1277)

- Budowle i fundacje: Odbudował liczne fortyfikacje w Palestynie i Syrii oraz wznieść wiele budowli w Egipcie. Najważniejszym jego dziełem jest meczet Al-Bundukidari (tzw. meczet Bajbarsa) w Kairze.
- Meczet Bajbarsa:
  - Położony w nowej dzielnicy Al-Husainija.
  - Plan: dziedziniec o wymiarach ok. 60x70 m otoczony portykami.
  - Sala modlitw podzielona na sześć naw poprzecznych.
  - Budowla wzorowana częściowo na wcześniejszym meczecie Al-Hakima.
  - Charakterystyczne elementy: pojedynczy minaret nad głównym portalem, ogromna kopuła nad mihrabem (o średnicy 15,5 m), transept z trzema monumentalnymi portalami.
  - Kopuła z drewna sprowadzonego z twierdzy krzyżowców w Jafie — pierwsza tak duża w Kairze.
  - Symbolika kopuły — związana z szkołą prawa Abu Hanify i zwycięstwem nad krzyżowcami.
- Madrasa Bajbarsa:
  - Wzniesiona na nieregularnej parceli przy głównej ulicy Aasaba dawnego miasta fatymidzkiego.
  - Sąsiadowała z zespołem sultana As-Saliha Ajjuba (byłego pana Bajbarsa).
  - Budowla potwierdzała związek Bajbarsa z poprzednią dynastią fatymidzką.
  - Mamelucki precedens budowy religijnych kompleksów wzdłuż głównych ulic.

Sułtan Kalawun (panowanie 1280–1290)

- Budowle:
  - Kompleks budynków na zachodniej stronie kasaby w Kairze, obejmujący mauzoleum, madrasę i szpital.
  - Znajdował się naprzeciwko madrasy jego dawnego pana — As-Saliha Ajjuba.
- Nowatorskie rozwiązania:
  - Fasada kompleksu od strony ulicy była szczególnie wyróżniona — np. okna po obu stronach mihrabu otwierano, by przechodnie mogli słuchać Koranu i modlitw.
  - Szpital został wybudowany bardzo szybko (5 miesięcy), mauzoleum i madrasa także w kilka miesięcy.
- Szpital:
  - Funkcjonował do połowy XIX wieku, obecnie zachowało się niewiele, ale na początku XX w. odtworzono jego plan.
  - Kalawun wybudował szpital na wzór wcześniejszego szpitala Nur ad-Dina w Damaszku, co było spełnieniem jego obietnicy po leczeniu tam.
- Mauzoleum:
  - Imponujący rozmiar i dekoracje.
  - Stanowiło część kompleksu łączącego funkcje religijne i społeczne.

Styl i dekoracje

- Szklane mozaiki i marmurowe oblicowania:
  - Szczególnie w dekoracji grobowców i fasad.
  - Naśladowały mozaiki z Wielkiego Meczetu Umajjadów, choć mniej finezyjne.

    - Stały się stałym elementem dekoracji w budowlach mameluckich, zwłaszcza w Kairze.

Podsumowanie

Za panowania mameluków bahryjskich Kair i inne miasta przeżywały rozwój architektury sakralnej i publicznej, charakteryzującej się:

- Dopasowaniem do trudnych warunków urbanistycznych (małe, nieregularne parcele).
- Integracją funkcji religijnych, społecznych i medycznych w ramach kompleksów budowlanych.
- Przenikaniem tradycji wcześniejszych dynastii i kultur (fatymidzkiej, abbasydzkiej, irańskiej).
- Wprowadzeniem nowych rozwiązań architektonicznych — monumentalne kopuły, minarety, przeszklone okna meczetów.
- Symboliką religijną i polityczną wyrażoną poprzez architekturę.

Za panowania mameluków bahryjskich

Wokół dziedzińca meczetu rozciągał się portyk, a nad mihrabową częścią sali modlitw znajdowała się kopuła. Plan takiego meczetu prawdopodobnie sprowadzili do Kairu emigranci z Iranu, którzy osiedlali się w tym regionie. Ten wolnostojący meczet gromadzący wiernych (dzami'a) stanowi pewną anomalię w architekturze mameluckiej, ponieważ większość innych budowli to były wielofunkcyjne struktury wciśnięte w gęstą tkankę miejską.

Sam Bajbars wzniósł madrasę (obecnie w dużym stopniu zniszczoną) na nieregularnej parceli przy głównej ulicy (Aasaba) dawnego miasta fatymidzkiego, przy której wcześniej stały dwa pawilony wielkiego zespołu pałacowego fatymidów. Madrasa sąsiadowała z zespołem ajjubidzkiego sułtana As-Saliha Ajjuba (dawnego pana Bajbarsa), zawierającym madrasę i jego grobowiec. Budując madrasę w tym miejscu, Bajbars wykazał swój związek z poprzednią dynastią i ustanowił precedens, który był naśladowany przez cały okres panowania mameluków. Najwybitniejsze jednostki, zwykle sułtani, wybierały pod budowę religijnych budowli miejsca położone wzdłuż głównej ulicy, by uwiecznić swoje imiona. Bajbars przypuszczalnie również pragnął spocząć w grobowcu obok swojej madrasy, ale zmarł nagle w Damaszku i tam został pochowany.

Mauzoleum w Damaszku przetrwało jedynie w części — zachował się portal z mukarnasowym sklepieniem oraz kwadratowa komnata grobowa (9x9 m) wybudowana w latach 1277–1281 przez Ibrahima Iba Ghanima, zwanego al-Muhandise (inżynier). Dekoracja grobu jest szczególnie wyrafinowana: nad marmurowym oblicowaniem znajduje się niezwykły fryz ze szklanej mozaiki. Wzory na fryzie przedstawiają motywy roślinne, takie jak wici akantowe otaczające budowlę i drzewa. Imitują one wspaniałe mozaiki z Wielkiego Meczetu Umajjadów z VIII wieku, choć są mniej finezyjne. Marmurowe oblicowania oraz szklane mozaiki stały się stałym elementem dekoracji mameluckich budowli w Kairze.

Następca Bajbarsa, Kalawun (panował 1280–1290), również był niewolnikiem As-Saliha. Zdobył tron, usuwając nielojalnego syna Bajbarsa. Zabudował zachodnią stronę kasaby, wznosząc kompleks budowli, w którym znajdowało się również jego mauzoleum, dokładnie naprzeciwko madrasy jego dawnego pana. Zachodnia strona ulicy była szczególnie wyróżniona, ponieważ ściana z mihrabem stanowiła fasadę od strony ulicy. Okna po obu stronach mihrabu można było otwierać, dzięki czemu przechodnie mogli słuchać recytacji Koranu i modlitw.

W skład imponującego kompleksu, oprócz mauzoleum, wchodziły także madrasa i szpital. Jest to najwcześniejszy zachowany w niemal oryginalnym stanie przykład nowego stylu mameluckiej architektury. Kalawun był kiedyś leczony lekami sprowadzonymi ze szpitala Nur ad-Dina w Damaszku i wtedy przysiągł, że po zdobyciu władzy wybuduje podobny szpital w Kairze.

W grudniu 1283 roku, za własne pieniądze, odkupił od właścicieli parcelę i budynki, które stanowiły kiedyś część dawnego Zachodniego Pałacu fatymidzkiego. Działka miała kształt dużej przestrzeni, o wymiarach niemal stu metrów w każdym kierunku. Budowę całego kompleksu ukończono w 1285 roku (lipiec-sierpień) — w niezwykle krótkim czasie. Po przygotowaniu terenu szpital wzniesiono w ciągu pięciu miesięcy, mauzoleum w cztery miesiące, a madrasa także w cztery miesiące. Szpital funkcjonował do połowy XIX wieku, zachowało się z niego niewiele, ale na początku XX wieku, gdy większa część budynku jeszcze stała, odtworzono jego plan. Szpital był usytuowany na podstawie

Litera L — centralną część zajmował dziedziniec z czterema iwanami pośrodku każdej z czterech stron. Po stronie wschodniej i zachodniej znajdowały się iwany obudowane, a na końcu każdego znajdowała się fontanna (sabr). Iwan od strony północnej miał kształt T i trójdzielne wejście od strony dziedzińca. Iwan od strony południowej (nazywany Naywvek Fan) znajdował się od strony południowej.

Między rzędami iwanów umieszczono obszerne sale dla chorych, rekonwalescentów, magazyny, latryny oraz kostnice — oddzielnie dla kobiet i mężczyzn. Elementy dekoracyjne były bogate: rzeźbione stiuki, dekoracje wokół okien, wykwintne marmurowe mozaiki — świadczące o tym, że na budowę nie szczędzono pieniędzy.

Na wschód od szpitala (na szczycie litery L) znajdowało się mauzoleum oraz madrasa. Dzielił je wielki korytarz prowadzący z ulicy do wszystkich trzech budynków. Fasada budowli miała 67 m długości i była podzielona wejściem do szerokiego korytarza.

Po lewej stronie wejścia ściana madrasy wysunięta była na 10,5 m, natomiast po prawej stronie ciągnęła się zewnętrzna ściana mauzoleum, przedłużona podstawą minaretu o trzech, zmniejszających się kondygnacjach. Dwa niższe piętra w formie sześcianu wyróżniała świetna murarka, natomiast wyższe piętro, w formie cylindrycznej i zbudowane z cegieł, zostało dodane przez syna Kalawuna, An-Nasira, po trzęsieniu ziemi w lipcu 1303 roku.

Na fasadzie z kamiennych bloków znajdowały się dekoracyjne, ostrołukowe wnęki o różnej wielkości, z pojedynczymi i podwójnymi łukami nad oculusem. Fasady madrasy i mauzoleum różniły się subtelnością dekoracji, ale na całej długości łączył je od góry krenelaż schodkowy oraz na wysokości pierwszej kondygnacji wspaniały fryz inskrypcyjny.

Inskrypcja, niegdyś częściowo czytelna, zawierała pompatyczne imiona i tytuły fundatora oraz daty rozpoczęcia i zakończenia prac. Fryz inskrypcyjny biegł nad wysokim wejściem i był zwieńczony dwoma ułożonymi jeden nad drugim łukami podkowiastymi. Górny łuk był zaokrąglony — był to pierwszy tego typu element w Egipcie — a drugi łuk lekko zaostrzony, wykonany z klinów o ozdobnych profilowaniach, które podkreślały kolorystykę czerni i beżu.

Metalowe okratowanie na podwójnym oknie (oculusie) zostało zniszczone przez krzyżowców. Skrzydła drzwi pokryte były płytami z brązu, ozdobionymi misternymi, geometrycznymi plecionkami w kształcie ośmioramiennych gwiazd. Drzwi prowadziły do wysokiego korytarza o wymiarach 4 × 10 × 35 m, ze wspaniałym, rzeźbionym i polichromowanym drewnianym stropem. Kształty wnęk zewnętrznej fasady powtórzone były na ścianach korytarza.

Ponieważ mauzoleum usytuowano przy wewnętrznej ścianie fasady, która była jednocześnie ścianą kibla, architekt musiał umieścić główne wejście po przeciwnej stronie (od strony zachodniej). W ten sposób odwiedzający mauzoleum przechodzili długim korytarzem, skręcali w prawo, wchodzili po trzech schodkach w górę, następnie szli przez westybul przekryty kopułą i wchodzili na arkadowy dziedziniec.

Środek dziedzińca był otwarty, a źródła średniowieczne wspominają, że znajdowała się tam sadzawka z bogato zdobioną fontanną. Po wschodniej stronie dziedzińca znajdowało się główne wejście do mauzoleum. Przesłaniało je (w większości odrestaurowane) drewniane okratowanie (mashrabiya), nad którym zachowała się jedna z najwspanialszych dekoracji stiukowych w Egipcie.

Kompozycja dekoracji zawiera wiele elementów fasady, takich jak podwójne okna, nad którymi umieszczono oculus, oraz motywy gwiazd. Inne elementy, jak liściaste motywy arabeskowe, stanowią logiczne rozwinięcie dekoracji znanych z wcześniejszych budowli — na przykład fragmentów stiuków z meczetu Bajbarsa.

Wewnątrz grobowca znajduje się duży prostokąt (21 × 23 m), pośrodku którego stoi ośmiokąt utworzony z czterech kolumn i czterech filarów, na którym opiera się wysoki tambur kopuły. Sarkofag otacza okratowanie marabii, połączone z czterema wspomnianymi już minaretami, będącymi darem fundatorów w 1304 roku za panowania Kalawuna i An-Nasira Muhammada.

Dekoracje wnętrza tworzą murowe mozaiki i rzeźbione stiuki na ścianach, polichromowane i pozłacane drewniane kasetony na sklepieniu, mozaiki na podłodze oraz szklana mozaika w mihrabie.

Madrasa, niezbyt dobrze zachowana, stoi naprzeciwko wejścia do mauzoleum, po drugiej stronie korytarza. Wejścia prowadzą z wielkiego korytarza na prostokątny dziedziniec (20,5 × 16,78 m). Po wschodniej stronie arkadowa trójnawowa fasada otacza salę modlitw, którą dwie arkady, wsparte na czterech filarach każda, dzielą na trzy nawy.

Po przeciwnej stronie znajduje się głęboki mihrab; jego oryginalny strop nie zachował się. Od strony południowej wymogi miejsca pozwoliły jedynie na płytkie zagłębienie elewacji. Zachowana ornamentyka sali jest prostsza niż w mauzoleum, ale nisza mihrabu wyróżnia się stiukami z misternie rzeźbionymi plecionkami i arabeskami.

Jest to jeden z najwspanialszych i najbardziej kompletnych półgrobowców wybudowanych przez mameluków.

Kair, zespół grobowy Kalawuna, wejście do mauzoleum

Niektóre charakterystyczne cechy tych budowli, takie jak bogate dekoracje fasady, nawiązują do tradycji architektury zamkowej, zamkniętej łukami o długiej radiacji — typowej dla architektury Kairu. Wiele innych elementów jest natomiast charakterystycznych dla budowli syryjskich. Rozplanowanie i ornamentyka są zbliżone do starszych zabytków w Jerozolimie, Damaszku i Aleppo. Na peryferiach planu elewacji mauzoleum widoczne są swobodne przesunięcia z meczetu Kopuła na Skale w Jerozolimie, a plan kaplicy wykazuje zapożyczenia z lecznicy Nur ad-Dina w Damaszku. Kolumny użyte w mihrabach, marmurowe i szklane mozaiki, kamienne kraty w oknach fasady oraz inskrypcje w kwadratowym, kuficznym piśmie we wnętrzu mauzoleum to elementy typowe dla tradycji syryjskiej.

Wcześniej sądzono, że ze względu na najazd Mongołów na Syrię rzemieślnicy szukali schronienia w Kairze. Obecnie uważa się raczej, że podczas kampanii w Syrii i południowo-wschodniej Anatolii mamelucy poznali bogate dziedzictwo architektury leżące na tych terenach i udało im się — dzięki dużym funduszom oraz autorytetowi władzy — sprowadzić do Kairu najlepszych artystów.

W ciągu dwóch dekad po śmierci Kalawuna (10 listopada 1290 roku) emira mameluckiego trwały zażarte walki o władzę, podczas gdy na tronie kolejno osadzano jego synów. Al-Asmil Chalila (1290–1294) został zamordowany, a jego następcą został ostatni żyjący syn Kalawuna, ośmioletni Muhammad, który przybrał imię An-Nasir. W 1295 roku Kitbugha, Mongoł i niewolnik Kalawuna, pozbawił tronu An-Nasira i nakazał na północ od mauzoleum

Kalawuna rozpocząć budowę własnego mauzoleum grobowego. Fundamenty położono, a budowla osiągnęła już wysokość fryzu inskrypcyjnego na fasadzie, gdy Kitbugha został usunięty przez innego pretendententa do tronu. W 1299 roku sułtan An-Nasir odzyskał władzę i nakazał kontynuować budowę madrasy, którą ukończono w ciągu pięciu lat i nazwano jego imieniem. W mauzoleum pochowano jego matkę i syna, sam zaś miał tam spocząć, lecz ostatecznie został złożony w grobowcu swojego ojca.

Parcela, na której stoi zespół An-Nasira, ma kształt prostokąta o wymiarach około 30 × 55 m. Madrasa jest usytuowana w narożniku tak, by była skierowana dokładnie w stronę Mekki. Podobnie jak w kompleksie Kalawuna, centralny korytarz prowadzi do madrasy w części południowej oraz do grobowca w części północnej. Mauzoleum jest znacznie mniejsze, a pozostałe budynki mniej okazałe niż u Kalawuna, jednak madrasa ma niemal takie same wymiary jak w zespole Kalawuna. W jej wnętrzu mieszczą się cztery sale wokół otwartego dziedzińca, tworząc pierwszą medresę przeznaczoną dla czterech szkół prawa muzułmańskiego. Wnętrze jest zrujnowane, pozostały jedynie wspaniałe stiuki nad mukarabem [100]. Reliefy wypukłe, zwłaszcza zdobiące konchę mihrabu, oraz arabeski wycinane na różnych poziomach wyraźnie nawiązują do irańskiej tradycji rzeźbionych stiuków, z których najdoskonalsze znajdują się w mihrabie Uldżajtu, ufundowanym dla meczetu w Isfahanie w 1320 roku [12].

Z zewnątrz kompleks An-Nasira Muhammada zachował bardziej oryginalny charakter: gotycki portal z białego marmuru, znajdujący się pośrodku fasady [101], pochodzi z kościoła wybudowanego przez krzyżowców w Akce, został przetransportowany morzem do Kairu i tam zainstalowany. Nad portalem wznosi się minaret, którego dolna część jest ozdobiona wyjątkowej klasy ornamentem stiukowym, bardzo podobnym do tego

Kair, zespół grobowy An-Nasira Muhammada, portal

Na szczycie minaretu Kalawuna stojącego obok znajdują się niektóre elementy, takie jak blendy zakończone kilowym tikiem, wypełnione żebrowaniem, które wyraźnie należą do tradycji miejscowej. Natomiast inne detale, jak arkatura utworzona z podwójnych kolumienek zdobionych misternymi wzorami geometrycznymi oraz przeplecione łuki na zwieńczeniu minaretu Kalawuna, przypominają ówczesną architekturę Afryki Północnej (zob. rozdz. IX). Zwycięstwa chrześcijańskiej rekonkwisty w Hiszpanii spowodowały, że do stolicy Mameluków przybywali także rzemieślnicy z muzułmańskiego Zachodu.

W Kairze wznosili zespoły grobowe również inni wpływowi Mamelucy, jednak nie mogli oni zapewnić sobie najatrakcyjniejszych miejsc wzdłuż karaby, dostępnych jedynie dla będących u szczytu władzy. Na przykład emirowie Salar (zm. 1310) oraz Sandzar al-Drawli (zm. 1345) uzyskali miejsce na kompleks grobowy obok pałacu Salara, w pobliżu meczetu Ibn Tuluna, na występach skalnych wzgórz Al-Mukattam. Obaj emirowie niewątpliwie znali się na sztuce u Kalawuna i jego synów. Wiadomo, że mamelucy służący u jednego pana utrzymywali mocne więzi przyjaźni i lojalności (chutzdaszijja), mimo iż często pochodzili z różnych stron, co czasami tłumaczy ich działania w tych niespokojnych, krwawych dekadach. Ten esprit de corps bywał jednak często naruszany.

W 1299 roku, na początku drugiego okresu panowania An-Nasira Muhammada, który pozostawał w dalszym ciągu marionetką potężnych emirów, Salar pełnił funkcję namiestnika Egiptu, dzieląc władzę z Bajbarsem al-Dżaszankirem, natomiast Sandzar był marszałkiem dworu (ustadarem) An-Nasira. Salar wybudował swój zespół grobowy w 1303 roku, będąc u szczytu potęgi, ale w 1310 roku, gdy An-Nasir powrócił na tron po raz trzeci, Salar zmarł w więzieniu na skutek głodu. Sandzar natomiast został gubernatorem Palestyny i głównym mecenasem architektury w tym regionie. W latach 20. XIV wieku popadł w niełaskę, został uwięziony i zmarł w więzieniu w 1345 roku. Historyk al-Makrizi (zm. 1441) przypisuje Sandzarowi zbudowanie tego zespołu grobowego, chociaż w czasie jego powstawania to Salar był ważniejszą osobistością i przyznano mu większy oraz piękniej udekorowany grobowiec.

Zespoły grobowe Kalawuna oraz Kitbughi/An-Nasira Muhammada stanowią regularne budynki wzniesione na nieregularnych, płaskich parcelach wkomponowanych w gęstą tkankę miejską, podczas gdy projektanci zespołów Salara i Sandzara musieli zabudować stromy, skalisty teren (102). Formując działki tarasowo i ustawiając budynki na różnych poziomach, budowniczowie uczynili z problemu zaletę. Ze strony ulicy schody prowadzą do położonego wyżej portalu, po prawej stronie którego stoi minaret składający się z trzech kondygnacji. Pierwszą stanowi wysoki, czworoboczny trzon z kamienia, ozdobiony od południa i zachodu imitacją balkonów opartych na makarnasowych gzymsach, nad którymi umieszczono łuki podkowiaste wykonane z klinów. Górna część trzonu jest zbudowana z cegły. Druga kondygnacja – galeryjka – ma formę ośmiokątnej arkady z lambrekinowymi łukami i ozdobnymi nadprożami, a trzecią, cylindryczną kondygnację wieńczy żłobkowana kopuła. Harmonijna kompozycja fasady (103) maskuje skomplikowany plan wnętrza.

Przez portal przechodzi się do westybulu na planie krzyża, a następnie wchodzi się wewnętrznymi schodami do małego westybulu, przykrytego kopułą i położonego w centrum kompleksu. Krótki korytarz o krzyżowych sklepieniach po lewej stronie prowadzi do wewnętrznego dziedzińca (obecnie zadaszonego) z wnękami na różnych kondygnacjach. Po prawej stronie dziedzińca znajduje się nisza mukarnasowa, misternie wykończona stiukami i marmurowymi detalami, podobnymi do tych z zespołu Salara. Zadaszony kopułą otwór wejściowy do kompleksu jest dostępny z dziedzińca. Korytarz prowadzi do małego mauzoleum o powierzchni około 163 m², zbudowanego na planie prostokąta.

Po lewej stronie, przy kopule tarasu, znajdują się arkady z misternie rzeźbionym, ażurowym kamiennym kratowaniem, które prowadzą na dziedziniec. Po prawej stronie korytarza mieści się mauzoleum fundowane przez Sandzara, o bogatej dekoracji. Oba grobowce wieńczą kopuły obłożone stiukiem ze zdobieniami.

Fundacja i budowla nazywa się miejscem (makam): funkcje pomieszczeń po lewej stronie od wejścia są jasne. W przeciwieństwie do większości zespołów grobowych tego czasu, tutaj tylko sale grobowe są skierowane w stronę Mekki. Pomieszczenia po lewej stronie westybulu ustawione są pod kątem 45 stopni do qibli, co wymagało specjalnych rozwiązań architektonicznych, m.in. dekoracyjnych nisz mihrabów. Mając na uwadze zwykłą pomysłowość architektów, trudno to wyjaśnić jednoznacznie.

Al-Maqrizi, piszący ponad wiek później, identyfikuje ten zespół jako madrasa sufitów i siedzibę sueficką (chankę). Niektórzy badacze uważają, że wewnętrzny dziedziniec za westybulem był centrum chanki, a wielka sala za madrassą z jednym iwanem przeznaczona była częściowo na nauczanie, a po przeciwnej stronie na modlitwę.

Współczesne chanki, fundowane przez wysokich rangą Mameluków — emira i sułtanów — były jednak znacznie obszerniejsze. Instytucję chanki zapoczątkował w Egipcie Sala al-Din w 1173 roku, a za panowania Mameluków sufizm silnie wszedł w społeczeństwo egipskie.

Bajbars II al-Dżaszankir, przyjaciel Salara, rozpoczął budowę chanki, mauzoleum i rezydencji na miejscu dawnego pałacu fatymidzkich wezyrów. Budowę zakończono w 1310 roku, podczas krótkotrwałego panowania Bajbarsa II, a przed ostatecznym objęciem tronu przez An-Nasira Muhammada. Zespół Bajbarsa II jest o wiele większy od zespołu Salara i zajmuje prostokąt o wymiarach 70 × 30 m.

Dokumenty z tamtego czasu dostarczają informacji o liczbie mieszkańców tej charakterystycznej fundacji. Zaraz po zakończeniu budowy zamieszkało w chance około 400 sufitów, z których 100 było rezydentami, a 100 żołnierzami. Umieszczono w niej także wybranych starszych synów emirów.

Resztę mieszkańców stanowili studenci hanafici i szafi'ici, którzy prowadzili modlitwy, dwaj recytatorzy, odźwierny, zarządca domu, medyk, oftalmolog, kucharze czuwający nad pieczywem i zupą, słudzy roznoszący wodę, zapalający lampy, rozpryskujący wodę różaną, obsługujący wagę, myjący zmarłych oraz emiroowie mający pieczę nad rezydencją i mauzoleum. Pensje i utrzymanie personelu zależały od darowizn.

Trzeci okres panowania An-Nasira Muhammada (1316–1340) zaznaczył się wielkim rozwojem Kairu i powstaniem licznych zespołów grobowych, w tym kompleksu Salara i Sandzara al-Dżawli.

Monumentalne budowle sułtańskie podzielone są na ogród, program budowlany Cytadeli, wielkie kopuły pałacu i meczetu, a także wymiary (18 m × 15 m) dominującej partii z czasów Jo NIX wieku, kiedy to Muhammad Ali przeniósł tam swoją rezydencję (Kair, ok. 094).

Pałac zwany Kasr al-Ablak uległ zniszczeniu i można go rekonstruować jedynie na podstawie XIX-wiecznych rycin. Przetrwał natomiast meczet gromadzący (1318–1335), należący do zespołu pałacowego. Jest to wolno stojący, prostokątny budynek (33 × 59 m) z centralnym dziedzińcem otoczonym z trzech stron arkadowymi portykami oraz hipostyloową salą modlitwy, podzieloną na trzy nawy poprzeczne przęsła. Przekryta jest wielką kopułą mihrabową, czyli częścią sali modlitw odpowiadającą modułowi przęseł krzyżujących się naw i przęseł. Kopuła była pierwotnie wykonana z drewna, ale była kilkakrotnie restaurowana.

Ściany zewnętrzne meczetu są oblicowane kamiennymi blokami, a wiele kolumn i kapiteli wewnątrz zostało przetransportowanych z budowli ptolemejskich, rzymskich i

chrześcijańskich. Wnętrze meczetu było niegdyś dekorowane wysokiej klasy marmurowymi panelami, ale zostały one wywiezione do Stambułu w XVI wieku.

Kamienne minarety (dwa) – jeden w północno-wschodnim narożniku, drugi górujący nad północno-zachodnim portalem – są bardzo charakterystycznym elementem meczetu. Pierwszy minaret ma czworoboczną podstawę, cylindryczny trzon i ośmioboczną galeryjkę na trzeciej kondygnacji. Drugi posiada cylindryczny trzon zdobiony w głębokim reliefie ornamentem zygzakowym – u dołu w układzie poziomym, wyżej pionowym – oraz wyraźnie żeberkowaną trzecią kondygnację. Minarety są zwieńczone cebulastymi, żłobkowanymi kopułami obłożonymi glazurowanymi płytkami w kolorach jasnoniebieskim, fioletowym i białym.

Ta niezwykła dekoracja powstała podczas drugiej renowacji meczetu, gdy podwyższono elewacje, przebudowano dach, a górne części trzonów minaretów ozdobiono ceramiczną okładziną. Technika wykładania terakotowymi i glazurowanymi płytkami oraz cebulasty kształt kopuł były wyraźnie obce tradycji kairskiej.

Al-Maqrizi donosi, że przy budowie meczetu Kawsuna w Kairze (1330) pracował budowniczy z Tabrizu, który nawiązywał do meczetu Aliszaha w Tabrizie. Ślady dekoracji gliną na kilku kairskich budynkach wskazują, że pochodzący z Tabrizu wytwórcy płytek mieli w Kairze swoje warsztaty w latach 30. i 40. XIV wieku. Gustowanie w jasnych kolorach było już widoczne pod koniec XIII wieku. Na przykład mauzoleum Kalawuna zostało wspaniale ozdobione wielokolorowymi panelami, marmurowymi mozaikami oraz turkusowymi kolumienkami w arkaturze mihrabu.

Trwający przez całe panowanie An-Nasira dobrobyt zachęcał rzemieślników do osiedlania się w Kairze. Perskie techniki i motywy stały się bardziej dostępne w latach 20. XIV wieku wraz z polepszeniem się relacji mamelucko-mongolskich.

Podczas gdy Bajbars I zachęcał do rozbudowy Kairu w kierunku północno-wschodniego przedmieścia Al-Husajnijja, An-Nasir Muhammad próbował zainteresować swoich emirów zabudową południowej części miasta, między murami z okresu Fatymidów a Cytadelą, na terenie dawnego cmentarza, który miał uświetnić główna aleja procesyjno-ceremonialna.

Zaopatrzył wielu emirów, wśród których byli też jego zięciowie, w materiały budowlane i fundusze konieczne do budowy. Emirowie wznieśli wiele meczetów gromadzących, zaspokajając potrzeby rosnącej liczby ludności.

Podczas gdy Ajjubidzi, będący ortodoksyjnymi szafi'itami, pozwalali na budowę tylko jednego w mieście meczetu gromadzącego, Mamelucy, którzy często faworyzowali hanaficką szkołę prawną, pozwalali na więcej takich budowli.

Zwolennicy mameluckiej szkoły prawnej nie ograniczali liczby meczetów gromadzących. Niektóre z nich były budowane na wzór sułtańskiego meczetu w Cytadeli, lecz miały znacznie mniejsze wymiary. Największy z nich to meczet zbudowany w latach 1339–1340 przy Darb al-Ahmar przez Altinbughę al-Maridaniego, jednocześnie zięcia sułtana An-Nasira

(a późniejszego gubernatora Aleppo). Plan meczetu jest bardzo podobny do planu meczetu An-Nasira w Cytadeli, co nie dziwi, ponieważ jego twórcą był dworski architekt-mistrz (muallim) Ibn as-Sujufi.

Meczet ma około 43 metrów długości, z tym że jego wschodni narożnik musiał zostać dostosowany do zakrętu ulicy. Zewnętrzne ściany zdobią płytkie łuki zwieńczone mukarnasami. Ośmiokątny minaret, wznoszący się przy wejściu, zakończony jest małą kopułą opartą na smukłych kolumnach. Szczególnie wyrafinowana jest dekoracja wewnętrzna, zawierająca przede wszystkim elementy ówczesnej ornamentyki – marmurowe mozaiki, rzeźbione struktury i drewno, okna obramione płytkami ceramicznymi. Wspaniała maszrabija osłania salę modlitwy, oddzielając ją od dziedzińca. Mihrab mieni się kolorami – zdobiony jest kamienną i masą perłową mozaiką, turkusowymi szklanymi kolumienkami oraz klinami o profilowanych krawędziach, a ściana pokryta jest stiukami z rzeźbionymi motywami roślinnymi.

Po śmierci An-Nasira Muhammada (zm. 1340) przez około czterdzieści lat trwały w Egipcie i Syrii niepokoje związane z poważnymi problemami ekonomicznymi i politycznymi. Mameluccy emirowie walczyli między sobą o władzę, choć formalnie tron obsadzali potomkowie An-Nasira. W ciągu zaledwie siedmiu lat rządziło siedmiu synów An-Nasira Muhammada. Siódmym sułtanem, objętym w 1347 roku, został Hasan – jedenasty syn An-Nasira.

W tym czasie rezerwy finansowe zgromadzone przez An-Nasira były już wyczerpane, a sytuację w kraju pogorszyła epidemia dżumy (czarnej śmierci), która dotarła do Aleksandrii jesienią tego samego roku. Uważa się, że zmarła wtedy prawie jedna trzecia populacji, szacowana na 200–250 tysięcy osób, a kolejne epidemie chorób płucnych uniemożliwiły powrót liczby ludności do poprzedniego poziomu.

Po czterech latach panowania sułtan Hasan, kontrolowany przez emirów, został usunięty z tronu i zastąpił go kolejny młodociany syn An-Nasira, Salih, który po trzech latach utracił tron, a władzę w 1354 roku przywrócono Hasanowi, trzymanemu tymczasem pod nadzorem w haremie.

Podczas drugiego panowania, które trwało do 1361 roku, Hasanowi udało się wybudować ogromny zespół grobowy, finansowany ze skarbca państwowego oraz dzięki ograniczeniu wynagrodzeń swoich mameluków, co uczyniło go bardzo niepopularnym.

Lokalizacja i wielkość

- Kompleks położony u podnóża Cytadeli Kairskiej, obok dużego majdanu, po stronie zachodniej.

- Powierzchnia zespołu wynosi około 8000 m^2, o wymiarach 150 x 68 m.

- Budowa trwała długo i była nadzorowana przez specjalistów (muhandisin) z całego świata muzułmańskiego.

Elementy zespołu

- Meczet, madras (szkoła koraniczna), mauzoleum, sierociniec, szpital, zadaszony bazar, cysterny, wieża, łaźnie i kuchnie.
- Plan jest częściowo ustawiony ukośnie (część usługowa, cysterna, urządzenia do ablucji) względem osi meczetu i mauzoleum, które są skierowane na Mekkę i podniesione na wysokim przyziemiu.

Fasada i portal

- Fasada z regularnymi niszami zwieńczonymi mukarnasami (stalaktytowe formy dekoracyjne).
- Portal ma 37 m wysokości i jest zwieńczony półkopułą z mukarnasami, z spiralnie zdobionymi pilastrami.
- Portal ozdobiony płaskorzeźbami, z elementami dekoracji ciętymi osobno, mniejszymi rzeźbionymi na miejscu.
- Miały powstać dwa minarety przy portalu, jednak jeden zawalił się trzy miesiące przed śmiercią sułtana Hasana, grzebiąc 300 osób — uznano to za złą wróżbę, budowa minaretów została przerwana.
- Dekoracje zawierają chińskie motywy florystyczne: chryzantemy i lotosy.

Wnętrze i dziedziniec

- Drzwi z brązu prowadziły do westybulu na planie krzyża, sklepionego mukarnasami.
- Centralny dziedziniec z marmurową posadzką i fontanną pośrodku.
- Dziedziniec otoczony czterema iwany — wielkimi salami wejściowymi — po jednym dla każdej ze szkół prawa muzułmańskiego.
- Południowo-wschodni iwan ma ogromne sklepienie, uważane za wyższe niż słynny łuk sasanidzki w Ktezyfonie.

- Mihrab (nisza modlitewna) i ściana kibla wyłożone marmurową mozaiką, z marmurowym minbarem (mimbar — mównica).
- Dikka (podium do recytacji modlitw) przed minbarem.
- Fryz z inskrypcją koraniczną w stiuku w stylu kufickim.

Mauzoleum

- Sala grobowa to największe kopułowe mauzoleum w Kairze (21 x 21 m, wysokość 30 m).
- Cenotaf (symboliczny nagrobek) nad kryptą, gdzie spoczywają dwaj nieletni synowie Hasana.
- Ciało sułtana Hasana zaginęło, nigdy nie odnaleziono jego szczątków.
- Ściany pokryte marmurową mozaiką i polichromowanym drewnianym fryzem z Wersetem Tronu z Koranu.
- Drewniana kopuła była oryginalną konstrukcją, obecna jest jej rekonstrukcją.
- Mauzoleum było widoczne z Cytadeli, jego bryła wysunięta z głównego budynku, z dwoma minaretami (jeden zachowany oryginalnie).

Znaczenie i wzory architektoniczne

- Zespół łączy wiele elementów architektury kazuskiej (z Azji Środkowej).
- Inspiracje architektoniczne prawdopodobnie pochodzą z nieistniejących już budowli Ilchanidów (XIV w.) z północno-zachodniego Iranu (Tabriz, Soltanije).
- Architektoniczne nowości w Kairze: mauzoleum za wanem, portal z minaretami, westybul z kopułą.
- Rzemieślnicy, którzy przybyli z Bliskiego Wschodu w czasach niepokojów, wnieśli nowe techniki i dekoracje, m.in. mukarnasowe sklepienia, chińskie motywy, inskrypcje kufickie.

Polityczne i symboliczne aspekty

- Sułtan Hasan, pomimo politycznej słabości, starał się podkreślić swoją władzę przez monumentalną architekturę.

- Budowla była swoistą marką i manifestacją siły, chociaż politycznie sułtan był nieskuteczny.

Konstrukcje kopułowe

- Kopuły o przekroju podkowiastym były znane w Kairze w połowie XIV wieku.

- Przykłady podobnych kopuł to mauzoleum emira Sarghatmata (1356) oraz mauzoleum w As-Sultaniyja.

- Konstrukcje kopuł z kamienia były próbą przeniesienia tradycji kopuł ceglastych.

- Dekoracje inspirowane są iranską sztuką ceramiczną.

- Wzrost gęstości zabudowy w Kairze wymusił wznoszenie coraz wyższych konstrukcji — np. mauzoleum Junusa ad-Dswadara z bardzo wysoką kopułą i tamburem, przypominającą minaret.

TIMURYDZI

Rzemiosło artystyczne w Persji i Azji Centralnej za panowania Timurydów i ich współczesnych

Podobnie jak w przypadku architektury, rozmaite dziedziny rękodzieła rozwijały się za panowania Timurydów i ich współczesnych w sposób, który na całe pokolenia wyznaczył standardy artyzmu w regionie – od Iranu po Indie i Turcję. Naśladowano wzory timurydzkie, powielano ornamentykę i trzymano się wypracowanych wówczas technik. Co więcej, wyrobieni koneserzy z zapałem kolekcjonowali dzieła sztuki należące niegdyś do następców Timura. Styl timurydzki przejawiał się w różnorodnych materiałach, jednak dominującą pozycję zajmowała tu sztuka książki – i to właśnie epoka Timurydów stała się klasycznym okresem w rozwoju ilustrowanego rękopisu perskiego.

Pracownia malarska (*pers. ṭabḫāna*, dosł. „biblioteka”), instytucja, której korzeni doszukiwać się można w skryptorium założonym na początku XIV wieku przez Raszida ad-Dina w Tabrizie, była zarówno ośrodkiem wyrobu książek, jak i centrum wzornictwa, skąd motywy i kompozycje rozprzestrzeniały się do innych warsztatów. Introligowane manuskrypty

stanowiły nie tylko arcydzieła przepięknie kaligrafowane, ilustrowane i dekorowane, lecz były również zamawiane w celach polityczno-propagandowych.

Wczesny okres

Głównym świadectwem patronatu samego Timura nad rzemiosłem artystycznym są wykończenia i elementy wyposażenia wnętrza grobowca Ahmada Jasawiego w Turkiestanie. Z czasów jego panowania nie zachowały się praktycznie żadne rękopisy, a jego mecenatowi można przypisać jedynie niewielką liczbę wyrobów. Jednak rozmiary i wyśmienita jakość przedmiotów z tego mauzoleum dowodzą, że towarzyszyła mu nie tylko troska o architekturę, lecz także o inne dziedziny rzemiosła artystycznego.

Dwie pary drewnianych, dwuskrzydłowych drzwi zachowały się in situ w samym mauzoleum – jedna w głównym ejwanie, druga przy wejściu do komnaty grobowej. W każdym skrzydle utrzymano tradycyjny, trójdzielny podział na czworoboczne płyciny: większą centralną, wydłużoną pionowo, oraz dwie mniejsze po bokach. Górne płyciny pokryte są inskrypcjami, natomiast na powierzchni dolnych umieszczono geometryczne medaliony. O mistrzostwie dekoracji świadczą jednak przede wszystkim płaskorzeźby w środkowych kwaterach. Te z drzwi głównego ejwanu przedstawiają obramowane łukiem medaliony z arabeskowymi listkami i palmetami, osadzonymi na delikatnym tle z wijących się pędów roślinnych. Naroża medalionów wypełniają jeszcze bardziej misterne, realistyczne motywy roślinne – piwonie, inne kwiaty i liście. Płyciny te wyraźnie odcinają się od obramienia skrzydeł, które zdobi pas w deseń złożony z ośmioramiennych gwiazd, wypełnionych i obramowanych subtelnymi arabeskami.

Wiele z tych motywów wyewoluowało z wcześniejszych wyrobów rzeźbionych w drewnie z terenów Azji Centralnej i Iranu, takich jak te z grobowca wzniesionego w połowie XIV wieku dla wnuka słynnego mistyka Sejfoddina Bacharziego czy składany *raḥl* pod Koran datowany na rok 1359. Jednak połączenie całkowicie odrębnych elementów w jedną

To bez wątpienia nowa jakość. Do obu skrzydeł drzwi derwiszy przymocowano brązowe kołatki zdobione inkrustacją ze srebra i złota oraz inskrypcją zaczerpniętą z „Gulistanu" (Ogrodu Różanego) perskiego poety Sadiego:

„Oby skrzydła tych drzwi zawsze stały otworem dla przyjaciela, a zamykały się szczelnie przed wrogiem."

Na obu drzwiach widnieje sygnatura Ezz ad-Dina ibn Tad ad-Dina Isfahaniego. Główna iwān nosi datę 1396 roku.

Drzwi prowadzące do wejścia mauzoleum Ahmada Jasawiego poprzedzają inne imponujące artefakty. W jego grobowcu zachowało się kilka wyjątkowych przedmiotów metalowych. Wśród nich wyróżnia się gigantyczna waza z brązu z 1731 roku, pierwotnie przeznaczona na świąteczny pilaw serwowany podczas zakończenia obchodów Aszury. Naczynie ma formę

niemal półkulistej czaszy osadzonej na wysokiej, smukłej stopie. Górna część zewnętrznej ścianki zdobiona jest trzema pasami inskrypcyjnymi w zakrzywionym, zgeometryzowanym piśmie, wzbogaconym guzami i zwisającymi uchwytami. Górna inskrypcja głosi, że Timur rozkazał wykonać naczynie specjalnie do grobowca 20 sawwala 801 roku hidżry (czyli 25 czerwca 1399 roku). Z kolejnej inskrypcji dowiadujemy się, że dzieło wykonał mistrz Abd al-Aziz ibn Szaraf ad-Din z Tebrizu.

Dolną połowę wazy pokrywają skierowane ku dołowi trójkątne lambrekiny wypełnione reliefem arabeskowym. Choć rozmiar naczynia jest wyjątkowy, jego forma dekoracyjna bez wątpienia inspirowana była mniejszą wazą z brązu, wykonaną w 1373 roku na zlecenie kartydzkiego władcy Heratu dla tamtejszego meczetu. Trudno sobie wyobrazić, jak wiele wysiłku wymagało zgromadzenie w tym odludnym regionie odpowiednich surowców i opału potrzebnych do jego odlania. Wystarczy dodać, że w 1935 roku, by przetransportować wazę do Leningradu, konieczne było wybudowanie specjalnej linii kolejowej.

Z patronatem Timura nad grobowcem Jasawiego związanych jest także sześć inkrustowanych lamp oliwnych z brązu, każda o wysokości ok. 90 cm. Wszystkie noszą inskrypcje z imieniem i tytulaturą władcy. Ich forma przypomina balustrady: w trzech z nich pojemniki na oliwę są cylindryczne, w trzech – kuliste. Posiadają silnie wyprofilowane kształty, które tworzą zróżnicowane powierzchnie – płaskie, wklęsłe i wypukłe – przeznaczone do dekoracji. Pasy inskrypcyjne na tle gęstej arabeski kontrastują z gładkimi powierzchniami ozdobionymi jedynie rytowanymi palmetami, węzłami i kartuszami.

Na początku XV wieku powstały również ogromne rękopisy, których nie można jednak bezpośrednio wiązać z osobą Timura. Wielkoformatowy Koran (177 x 101 cm), kaligrafowany siedmioma liniami na stronę, pod względem rozmiaru pasuje do innych monumentalnych realizacji zleconych przez Timura. Jednak marginalne notatki sugerują, że jego wykonanie przypisać należy jego wnukowi, znakomitemu kaligrafowi i bibliofilowi Bajsungurowi. Możliwe, że rękopis przechowywano w meczecie congregacyjnym wzniesionym w Samarkandzie na polecenie Timura. Z kolei na polecenie wnuka Ulugbega powstał monumentalny kamienny pulpit pod Koran (230 x 200 cm), który pierwotnie znajdował się w kopule sali modlitw, a obecnie umieszczony jest na dziedzińcu. Strony Koranu są tak duże, że wersety w dukcie dżulal al-mohakkak pisano na kilku kartkach papieru, które następnie skle-jano. Majestatyczne pionowe litery równoważone są przez zamaszyste zakola liter poziomych, często osadzonych jedna w drugiej, zakończonych charakterystycznymi dla duktu mohakkak ostrymi szpicami.

Malowidła z dworu Dżalajrydów i postać Periego stały się podstawą rozwoju stylu miniaturowego Eskandara Soltana (1384–1415), który w 1400 roku objął stanowisko namiestnika Szirazu. Z jego inicjatywy powstało osiemnaście manuskryptów datowanych na lata 1410–1411. Prawdopodobnie pełniły funkcję edukacyjną, przybliżając podstawowe informacje o kulturze perskiej i mongolskiej. Zawierają też ślady zainteresowania astrologią, być może zgodnego z upodobaniami mecenasa lub jego doradców.

W tych rękopisach często łączono wiele dzieł w jednej księdze niewielkiego formatu. Jeden tekst umieszczano w centralnym polu, drugi – na marginesach. Aby poszczególne wersy miały równą długość i całość dało się czytać ciągłym ruchem oka, w środkowej części marginesów umieszczano ozdobne kliny. W ustępach dotyczących astrologii pole marginesu czasem pozostawiano puste – zarezerwowane na przechowywanie kartki kalendarza – bądź zastępowano je ilustracją. Takie wykorzystanie marginesów miało swoje źródła w wcześniejszych malowidłach Dżalajrydów.

Miniatury przedstawiają smukłe postaci, z głowami przechylonymi na bok. Kompozycje stają się bardziej narracyjne – postaci większe, krajobrazy wychodzą poza ramy i wchodzą na pole tekstu. Styl ten podobał się kolejnym pokoleniom i był chętnie kopiowany. Podobne rozwiązania odnajdujemy w Antologii z 1407 roku sporządzonej w Jazdzie, co świadczy o popularyzacji manuskryptów i ich dostępności dla szerszej grupy odbiorców.

Pierwsze ilustrowane rękopisy powstałe w północno-wschodniej Persji i Transoksanii wykonano dla syna Timura, Szahrucha (pan. 1405–1447). Niemal wszystkie dotyczą historii i ukazują dbałość o legitymizację władzy. Najstarszy z tych tekstów, z 1415 roku, to *Kollijat-e tarichi* („Kompendium historyczne"). Zawiera tłumaczenie żywotów proroków autorstwa Tabariego, dzieje świata z dzieła *Dżami at-tawarich* Raszida ad-Dina oraz *Zafarnamę* („Księgę Zwycięstw") – panegiryczny życiorys Timura, a także dodatki autorstwa kronikarza Hafeza-e Abru.

Księga zawiera dwadzieścia dużych miniatur z życia proroków. Styl tych ilustracji wykazuje wpływy wcześniejszych dzieł z południowo-zachodniej Persji, jednak tzw. „styl historyczny" Szahrucha osiągnął własne, rozpoznawalne cechy. Widoczny jest zwłaszcza w rękopisie z 1425 roku przechowywanym w Stambule, zawierającym fragmenty *Dżami at-tawarich* przepisane przez Hafeza-e Abru.

Ponieważ posiadany przez Szahrucha rękopis Raszida ad-Dina był niekompletny, władca zlecił kronikarzowi jego uzupełnienie. Abru wykorzystał tekst przygotowany wcześniej dla Bajsungura i zastosował wiele cech z XIV-wiecznego pierwowzoru – m.in. duży format i układ trzydziestu pięciu wersów prozy na stronę. Miniaturzyści również inspirowali się starszymi wzorami – sięgnęli po proste, horyzontalne kompozycje, nieco archaiczne już w tamtym czasie. W niektórych ilustracjach użyto dawnej techniki linearyzmu i lawowania, co świadczy o celowym archaizowaniu, przy jednoczesnym zachowaniu cech typowych dla własnej epoki.

Pitković i rzadkość wersów

Tych przysięg, perty i klejnoty uczuć — złożyłem je u stóp Illaha, w darze dla zbioru Sultana, światłości swojego wieku, Pana wszystkich poddanych, Obrońcy słabych, mędrca i strażnika wiedzy, największego sułtana naszych czasów, Opiekuna sułtanatu oraz spraw świeckich i duchowych — Bajsungura Bahador-chana, oby Bóg sprawił, by panował wiecznie.

Taka utrzymana w podniosłym tonie tytulatura pasowałaby raczej do jego ojca niż do młodego księcia, któremu nie było dane zasiąść na tronie. Jednakże aspiracje Bajsungura do zajęcia należnego mu miejsca w linii sułtanów ponownie dochodzą do głosu w olśniewającej, dwustronicowej, iluminowanej kompozycji umieszczonej po przedsłowiu, gdzie imiennie wymienia się perskich szachów. Jak się wydaje, sam Bajsungur osobiście wybierał sceny do zilustrowania.

Niektóre z powstałych miniatur — jak choćby Bahram Gur powierzający się opiece Münzira, Króla Jemenu, czy Lohrasp dowiadujący się o zaginięciu Kej Chosrowa — to przedstawienia całkowicie unikalne lub niezwykle rzadkie w ikonografii Szahname. Nietrudno zrozumieć, że motywy te przemawiały do wyobraźni młodego księcia, który bardzo pragnął zająć miejsce ojca.

Nawet frontyspis, zwykle przeznaczony na wizerunek panującego władcy, został podporządkowany książęcym gustom. Widzimy na nim mężczyznę w zieleni z delikatnym wąsikiem — prawdopodobnie portret samego Bajsungura — który, w towarzystwie muzykantów i służby, obserwuje kunsztownie zorganizowaną grupę konnych myśliwych urządzających nagonkę na wilki, lisy i inną zwierzynę.

Choć postaci są sztywniejsze i nieco większe niż w innych ilustracjach stylu bajsungurskiego, nadal z łatwością wpisują się w przestrzenne otoczenie. Typowy pejzaż to polana, rzadko porośnięta trawą (wzory sème), otoczona porośniętymi skałami w malowniczych kolorach — zwłaszcza fioletowym.

Sztataż architektoniczny, w którym rozgrywają się sceny, bywa przedstawiony z wielkim kunsztem, co odzwierciedla zarówno estetyczne normy epoki, jak i fakt, że sam Bajsungur zajmował się projektowaniem inskrypcji ściennych (zob. rozdz. IV).

W scenie takiej jak Opłakiwanie Rostama [79], emocjonalne napięcie zostało złagodzone przez zrównoważoną kompozycję, krystaliczną wyrazistość elementów i techniczną perfekcję. Trudno wyobrazić sobie większy kontrast niż ten między omawianą miniaturą a ilustracją o podobnej tematyce wykonaną nieco wcześniej [35].

Mimo że pracownie nadworne w Heracie przyciągały najwybitniejszych ówczesnych artystów, to Sziraz pozostawał głównym ośrodkiem produkcji rękopiśmiennej — przynajmniej początkowo — a mecenat nad nią roztaczał drugi syn Szahrocha.

Ebrahim Soltan, który pełnił funkcję namiestnika od 1414 roku aż do swojej śmierci w roku 1435, sam również był kaligrafem. Pozostawał w bliskim kontakcie z młodszym bratem w Heracie i przesyłał mu nawet dary w postaci ilustrowanych manuskryptów. Jednym z takich upominków była prawdopodobnie *Antologia* przepisana w 1420 roku po raz pierwszy przez kaligrafa Mahmuda Hoseiniego, który sześć lat wcześniej skopiował ją dla Eskandara Soltana. Świadczy o tym dedykacja, z której wynika, że tom wykonano na potrzeby biblioteki Bajsungura.

Format i układ kaligrafii nawiązywały do tradycji wcześniejszych rękopisów szirazkich — także tutaj na marginesach zapisano drugi, równoległy tekst, przecięty pośrodku trójkątnym polem na kciuk. W dwudziestu dziewięciu dość prostych miniaturach zastosowano wysoko zakreślony horyzont oraz polany pokryte dekoracyjnymi wzorami. Szkicowo zarysowane pejzaże stanowią tło dla kilku wysokich, szczupłych i raczej nieporadnie przedstawionych postaci. Choć styl miniatur w *Antologii* zwraca się ku przeszłości, w rękopisach wykonanych w późniejszych latach namiestnictwa Ebrahima Soltana wiele z tych elementów zostało rozwiniętych, co doprowadziło do wykształcenia nowego, charakterystycznego języka artystycznego.

Dobrym przykładem najwybitniejszych dzieł stylu miniaturowego utożsamianego z Ebrahimem Soltanem są dwa dedykowane mu rękopisy. *Szahname*, którą można datować mniej więcej na rok 1435, zawiera 47 ilustracji, z czego część powtarza znane sceny, ale pozostałe — zwłaszcza pierwsza ilustrowana karta — utrzymane są w starszym stylu. Drugi rękopis to *Labatname*, poemat Dżamiego, ukończony w 1436 roku na zamówienie Ebrahima Soltana. Obecnie rozproszony po wielu instytucjach, rękopis pierwotnie liczył 355 kart i 67 miniatur, z których co najmniej część pokrywała niemal całą stronę.

Kompozycje zostały uproszczone — ograniczono się do przedstawienia tylko najważniejszych elementów sceny oraz dynamicznych, ekspresyjnie gestykulujących postaci. Pejzaże zbudowane są z łańcuchów gór, ujętych w pasma zaznaczone porostami i wykreślonymi liniami. W części przedstawień figuralnych postaci nie wpasowują się do końca proporcjonalnie w otoczenie. Do charakterystycznych cech tego stylu należą m.in. nakrycia głowy przypominające czuby kogucie, kobierce, a także turbany ułożone w starannie zawiązane zwoje. W miniaturach tych pojawia się ponownie postać Timura — raz jako wodza w walce, innym razem jako przywódcy kampanii wojennej, osłanianego parasolem lub triumfującego.

Paleta barw jest bogata, choć stonowana. Jednakże pigmenty stosowane w Heracie były wyższej jakości — zwłaszcza silnie kwasowa zieleń w niektórych fragmentach doprowadziła do uszkodzeń papieru i zniszczenia miniatur. Do tego stylu, związanego z patronatem Ebrahima, sięgnięto ponownie w takich rękopisach jak *Szahname* datowana na rok 1444. Na jej dwustronicowym frontyspisie wzorowano się na kompozycji wcześniejszego frontyspisu *Zafarnamy*, powielając wiele elementów pejzażu i układu postaci. W połowie XV wieku miejsce tego stylu zajęły mniej ambitne wyroby w tzw. turkmeńskim stylu komercyjnym (zob. poniżej).

Z Szirazem wprawdzie wiązał się indywidualny styl, jednak to Herat pozostał głównym ośrodkiem produkcji luksusowych ksiąg. Jednym z najwspanialszych i najbardziej niezwykłych rękopisów z połowy XV wieku jest kopia *Meradżname* – opowieści o mistycznej podróży nocnej proroka Mahometa z Jerozolimy do nieba i piekła, odbytej na jego wierzchowcu o ludzkiej głowie, Buraku. Ten manuskrypt dużego formatu (34,3 × 25,4 cm) został przepisany po arabsku i ujgursku (językiem wschodniotureckim) przez Han-Malika Bachariego.

Choć brak w nim kolofonu, manuskrypt został oprawiony razem z innym tekstem skopiowanym przez tego samego skrybę, datowanym na rok 1436, co pozwala przypuszczać, że powstał w Heracie właśnie w tym czasie. Spośród ogólnej liczby sześćdziesięciu jeden miniatur niektóre przedstawiają spokojny świat znany z ówczesnych ilustracji – na przykład scena Mahometa i archanioła Gabriela w rajskim ogrodzie (folio 45b), ujęta w trójdzielnej kompozycji architektonicznej ze złoconymi wzorami przypominającymi tło z wcześniejszego *Obmywania Rostama* [79]. W przedstawieniach hurys w raju (folia 49a i b) zapożyczono z kolei konwencje pejzażowe epoki.

Zupełnie inny charakter mają miniatury ukazujące zejście Mahometa do piekła. Ich cechą charakterystyczną jest czarne tło, a postacie Mahometa, Buraka i Gabriela są zawsze umieszczone po prawej stronie kompozycji, otoczone złotą chmurką. Artyści w największym stopniu dali wyraz swojej twórczej wyobraźni na stronach lewych, gdzie ukazano całą gamę okrutnych kar zadawanych grzesznikom.

Wers sury XVIII, 29 z Koranu mówi: „Niesprawiedliwych ogarnie ogień, a jeśli będą prosić o pomoc, dadzą im wodę jak roztopiony metal". Jedna z ilustracji (81) przedstawia czerwone demony wlewające grzesznikom do gardeł ciekły metal, a diabelski strażnik pilnuje, by kara została należycie wykonana. Na innych miniaturach podobne cierpienia spotykają cudzołożników, skąpców i oszustów. Aby ukazać piekło i jego męki w sposób budzący grozę, artysta musiał wyjść poza perskie konwencje malarskie, sięgając po wzorce z Azji Centralnej i szamańskich tradycji plemion koczowniczych.

Styl ten jest najlepiej znany z serii pojedynczych plansz [82], przedstawiających nomadów, derwiszów, szamanów i fantastyczne stwory, z których wiele sygnowano imieniem Sijah Qalam (czyli po persku: „Czarne Pióro"). Do ich namalowania użyto ponurych barw – głównie błękitu i brązu – oraz szorstkiego, niewygładzonego papieru bez żadnych sugestii pejzażowych czy scenograficznych. Sylwetki są pełne dramatyzmu, twarze ekspresyjne, a szaty układają się w grube, ciężkie fałdy. Sens poszczególnych kompozycji często pozostaje zagadką, lecz jednolity styl miniatur pozwala przypuszczać, że powstały one w jednej pracowni, a może nawet wyszły spod pędzla jednego artysty. Mimo to geograficzne i chronologiczne umiejscowienie tego domniemanego warsztatu pozostaje sporne. W przypadku obrazów przypisywanych Sijah Qalamowi najbardziej prawdopodobną lokalizacją wydaje się Azja Centralna na początku XV wieku, choć część badaczy wskazuje także na możliwy patronat turkmeński w zachodniej Persji w ostatnich dekadach tego stulecia.

Znacznie bardziej typowy dla głównego nurtu wielkomiejskiego stylu herackiego jest rękopis *Szahname*, powstały około 1450 roku dla innego syna Szahrocha – Mohammada Dżukiego. Podobnie jak miniatury w kopii wykonanej dla jego brata Bajsungura, również trzydzieści trzy sceny z rękopisu Mohammada Dżukiego zdają się należeć do spójnego cyklu stylistycznego. Jednak podczas gdy księga Bajsungura była wyrazem królewskich aspiracji, omawiany manuskrypt utrzymany jest w tonie bardziej romantycznym i magicznym.

W scenie *Tahmine wchodzącej do sypialni Rostama* [83] zachowano kompozycyjną równowagę i wyraziste barwy szkoły Bajsungura, ale w innych miniaturach, szczególnie

batalistycznych, drobne postaci zdominowane są przez otoczenie. Na niektórych ilustracjach zamki zwisają niebezpiecznie nad przepaściami, a fantazyjne formacje skalne budują pejzaże przywołujące baśniowy świat.

Rękopis był cenną własnością dworu Mogołów – kolejni władcy od Babura po Aurangzeba odciskali na nim swoje pieczęcie, a Szahdżahan własnoręcznie dopisał w nim kilka słów. Księgę wzbogacono także o dwie dodatkowe miniatury. Rękopis ukazuje techniczny kunszt malarstwa timurydzkiego z pierwszej połowy XV wieku, choć jego iluminacje nie dorównują najwspanialszym pracom zamówionym przez Bajsungura ani późniejszym dziełom związanym z twórczością Behzada.

Nie znamy dokładnej historii produkcji książek w Heracie w okresie zamętu politycznego, jaki nastąpił po śmierci Szahrocha w 1447 roku i trwał aż do roku 1470, kiedy tron objął Hosejn Bajkara. Jeżeli w ogóle można mieć pewność co do umiejscowienia któregokolwiek z rękopisów, to jest ich zaledwie kilka. Przypuszcza się również, że po zajęciu Heratu w 1458 roku...

...sukces Hosejna Bajkary (panował 1470–1506) sprawił, że miasto ponownie osiągnęło rangę głównego ośrodka życia literackiego i produkcji manuskryptów w świecie islamu. Hosejn Bajkara, pomniejszy książę timurydzki (był praprawnukiem Timura po linii jego syna Omara Szejcha), wykorzystał walki między turkmeńskimi władcami zachodu a timurydzkimi sułtanami wschodu. Opuszczając wcześniej schronienie w Chorasanie, wiosną 1469 roku zajął Herat bez walki. Co prawda już rok później Turkmeni z konfederacji Białych Baranów na krótko odbili miasto, lecz Hosejn skutecznie ich przepędził i ustanowił w Heracie znakomity dwór, który przez kolejne trzydzieści sześć lat cieszył się okresem rozkwitu.

Do jego kręgu przybywali liczni twórcy pióra i pędzla epoki, w tym poeta Nur ad-Din Abdurrahman Dżami oraz mąż stanu i wierszopisarz Aliszir Nawa'i. Najwcześniejszy ilustrowany rękopis, o którym wiadomo, że został zamówiony przez sułtana, to kopia „Zafar-name", wykonana przez Szir Alego w 1467 roku. Na podstawie tej daty można przypuszczać, że jeszcze przed zdobyciem Heratu Hosejn Bajkara pragnął powiązać swoją osobę z postacią przodka – Timura, któremu dzieło to jest wszak poświęcone. Zostawiono w nim miejsce na sześć dwustronicowych miniatur, co wskazuje na związek z wcześniejszym iluminowanym egzemplarzem tego utworu, skopiowanym w 1436 roku dla Ebrahima Soltana. W tamtym również zamieszczono nietypowo dużą liczbę kompozycji rozciągających się na dwie strony – a wiadomo, że wówczas Ebrahim Soltan przebywał w Heracie.

Miniatury w „Zafar-name" Hosejna Bajkary przedstawiają Timura lub Omara Szejcha i obrazują m.in. sceny wstąpienia Timura na tron, cztery decydujące bitwy, które stoczył, oraz budowę meczetu w Samarkandzie. Dobór tematyczny iluminacji wskazuje, że zgodnie z wolą mecenasa rękopis miał podkreślać jego pokrewieństwo z Timurem – założycielem dynastii, twórcą granic jej państwa i obrońcą islamu. Nie ulega wątpliwości, że kopia ta została wykonana jeszcze przed zdobyciem Chorasanu i uczynieniem Heratu stolicą – powstała niejako w antycypacji tych sukcesów. Z czasem miała się stać symbolem legitymacji Timurydów do władzy, o czym świadczy fakt, że została sprowadzona na dwór Wielkich

Mogołów w Indiach, gdzie rywalizowali o nią tacy władcy jak Akbar, Dżahangir i Szahdżahan.

Za twórcę iluminacji w tym rękopisie często uważa się najwybitniejszego perskiego malarza-miniaturzystę – Behzada. Ponieważ jednak miniatury te nie są sygnowane, przypisanie ich artyście opiera się wyłącznie na porównaniach z jego autentycznym, dobrze udokumentowanym dorobkiem. Mistrz urodził się w latach 50. XV wieku, a do Heratu przybył około trzydziestu lat później. Początkowo pracował dla Aliszira Nawa'iego – przyjaciela sułtana – a następnie wszedł na służbę samego Hosejna Bajkary. Możliwe, że po śmierci swego patrona przez pewien czas pracował dla szejbanidzkiego władcy Heratu, by później przenieść się do Tebrizu. Tam objął stanowisko naczelnego bibliotekarza księgozbioru Safawidów i kierował pracami zespołu bibliotekarzy, kaligrafów, malarzy, pozłotników, zdobników marginesów, rzemieślników przygotowujących złoto i listki złota, a także tych odpowiedzialnych za pisanie lapis lazuli. Z jednego z chronogramów wynika, że zmarł w 1536 roku.

Najlepszą ilustrację stylu Behzada stanowią miniatury do „Bustan" (Sad-u) Sadiego, skopiowanego w 1488 roku na potrzeby biblioteki Hosejna Bajkary. W sumie jest ich pięć, przy czym na dwustronicowym frontyspisie dwie zostały zamazane, dwie kolejne sygnowano na architekturze, a na ostatnich dwóch umieszczono podpisy w bardzo dyskretnych miejscach – na kołczanie i na książce. Większość badaczy uznaje te sygnatury za autentyczne. Wszystkie miniatury odznaczają się jednolitym stylem i wysokim poziomem artystycznym – barwy są wyraziste, odcienie dobrane z wyczuciem, z przewagą błękitów i zieleni, złagodzonych przez ciepłe kolory, zwłaszcza jasny pomarańcz. Postaci – często w zabawnych pozach – ukazane są realistycznie podczas codziennych czynności, takich jak murarka, jedzenie czy picie. Na przykład nadzorca budowy w górnym lewym rogu ilustracji nr 84 nie szczędzi cięgów swoim podwładnym. To nie są już uogólnione typy ludzkie – to jednostki o zindywidualizowanych cechach.

Za najlepszą kompozycję Behzada uchodzi scena „Uwiedzenie Józefa" z „Bustanu" ze zbiorów kairskich [85]. Wiersze z poematu Sadiego, ujęte w delikatne obramienia dopasowane do kształtu liter, umieszczono w górnej, środkowej i dolnej części miniatury. Opowiadają one o tym, jak Zulejka – żona Potifara – próbowała oczarować Józefa (Josufa). Treść utworu nie sugeruje jednak tak rozbudowanej oprawy architektonicznej, na jaką zdecydował się Behzad. Opis podobnego wnętrza pojawia się za to w mistycznym poemacie „Jusuf i Zulejka" timurydzkiego poety Dżamiego. Dwa dwuwiersze z niego umieszczono na fasadzie ejwanu w centralnej części miniatury. Zgodnie z wersją Dżamiego, Zulejka zleciła budowę pałacu z siedmioma wspaniałymi komnatami o ścianach pokrytych erotycznymi malowidłami, przedstawiającymi jej igraszki z Józefem. Potem wprowadziła niczego niepodejrzewającego młodzieńca z sali do sali, zamykając za nimi drzwi, aż w ostatnim pokoju rzuciła się na niego. Józef jednak zdołał się wyrwać i uciekł, a siedem drzwi otworzyło się przed nim w cudowny sposób.

Behzad wybrał dramatyczny moment tej historii – scenę, gdy Zulejka ulega pożądaniu i próbuje uściskać Józefa. Miniatura zawiera kilka równoległych poziomów znaczeniowych. Z

jednej strony przedstawia dosłownie pałac z zamkniętymi drzwiami i wyraża odczucie osamotnienia oraz uwięzienia, jakiego doświadcza Józef. Choć opowieść nawiązuje do XII sury Koranu, artysta ukazał ją w realiach własnej epoki. Pałac, pusty i wykonany z palonej cegły, bogato zdobiony kaflami, mozaikami, boazeriami i kobiercami, przypomina rzeczywiste budowle doby timurydzkiej.

Utwór Dżamiego stanowi również alegorię duchowej wędrówki duszy ludzkiej, pragnącej odnaleźć boską miłość i piękno. Miniatura Behzada doskonale nadaje się do mistycznej kontemplacji – zarówno jako dzieło artystyczne, jak i medium duchowego przesłania.

Wystawny pałac symbolizuje doczesny, materialny świat, siedem komnat odnosi się do siedmiu stref klimatycznych, zaś uroda Jusufa stanowi metaforę Bożego piękna. Znajdując się sam na sam z uroczą i namiętną Zulejką, młodzieniec mógł bez przeszkód ulec jej uczuciom, ponieważ nie było żadnych świadków. On jednak uświadomił sobie, że wszechwidzący i wszechwiedzący Bóg nieustannie roztacza swoją obecność nad światem – w każdej chwili i w każdym miejscu. Drzwi, wyeksponowane w kompozycji i prowadzące wzrok widza przez kolejne części obrazu, są szczelnie zamknięte – tylko Bóg może je otworzyć.

Behzadowi udało się w tym wybitnym dziele przekroczyć dosłowny sens tekstu literackiego i przywołać wątki mistyczne, tak wyraźne w literaturze i społeczeństwie jego czasów. Nie ulega też wątpliwości, że był dumny ze swojego dzieła – sygnował je bowiem na płycinie architektonicznej widocznej pomiędzy oknami w górnej, lewej komnacie i opatrzył datą odpowiadającą rokowi 1488 według kalendarza chrześcijańskiego (zapis po lewej stronie kompozycji).

W żadnym innym rękopisie z ilustracjami przypisywanymi Behzadowi nie znajdziemy tak niekwestionowanego autorstwa, jak w miniaturach z „Bustanu" przechowywanego w zbiorach kairskich. Jednak mistrzostwo w oddaniu typów ludzkich, kompozycji, stylu oraz perfekcji wykonania, połączonej z dekoracyjnym realizmem, może posłużyć jako wskazówka do rozpoznania innych dzieł mistrza.

Tutaj jednak pojawia się trudność – skomplikowana kwestia odróżnienia ręki indywidualnego artysty od stylu całego zespołu malarzy-iluminatorów. Zgodnie z tradycją, za największe osiągnięcie kaligrafa uchodziło niekiedy niemal mechaniczne skopiowanie dzieła wielkiego poprzednika. Logiczne zatem wydaje się przypuszczenie, że malarze, często sytuowani w hierarchii niżej od kaligrafów, dążyli do urzeczywistnienia tego samego ideału we własnej specjalności. Tak więc, choć badacze będą wciąż rozważać problem indywidualnego autorstwa i datowania, zasadne jest uznanie pewnej grupy miniatur za dzieła samego Behzada bądź jego najbliższych współpracowników.

Ilustracje do kopii „Zafarnamy" sporządzonej dla Hosejna Bajkary stanowią doskonały przykład stylu Behzada. Zdaniem wytrawnego konesera sztuki – mogolskiego władcy Dżahangira – osiem z nich to wczesne dzieła Behzada. Dla współczesnych badaczy

datowanie to nie jest jednak jednoznaczne, zwłaszcza z uwagi na późniejsze przeróbki, zapewne wykonane w czasach Wielkich Mogołów.

Na znanej miniaturze przedstawiającej Budowę meczetu w Samarkandzie widoczne są typowe dla Behzada cechy: zainteresowanie codziennym życiem, różnorodność typów ludzkich, kunsztowna kompozycja, dowcip oraz wyrafinowany warsztat twórczy. Uwagę zwraca chłodna, subtelnie zmodulowana paleta barw, ożywiona plamami jasnych kolorów, oraz wyjątkowa precyzja wykończenia. Miniatura ta łączy się stylistycznie z „Bustanem" z Kairu.

Większość badaczy zgadza się, że miniatury z „Zafarnamy" wyszły spod pędzla Behzada, jednak datowanie ich powstania budzi spory – niektórzy umieszczają je przed „Bustanem", inni po jego powstaniu.

Pod patronatem Hosejna Bajkary rozkwitały wszystkie rzemiosła składające się na sztukę książki, takie jak papiernictwo, kaligrafia, miniatorstwo, złocenie oraz introligatorstwo. Jednym z najświetniejszych zachowanych przykładów tego ostatniego kunsztu jest oprawa księgi zawierającej poemat Dżalaloddina Rumiego *Masnawi-je manawi* (*Masnawi o sprawach ducha*), wykonana dla sułtana w 1483 roku w Heracie.

Zewnętrzną stronę okładki wypełnia prostokątne pole z centralnie umieszczonym medalionem, dwoma mniejszymi elementami powyżej i poniżej niego oraz ćwiartkami medalionu w narożach. Cała powierzchnia ozdobiona została motywami piwonii i spiralnych arabesek. Prostokątne obramienie, elementy kartuszy, medalion środkowy i ozdobne detale są zagłębione i wyzłocone przy użyciu złota płatkowego, podczas gdy tło i zewnętrzna ramka zostały pokryte czernią. Tego typu kompozycja była charakterystyczna dla XV-wiecznych opraw książkowych, a z czasem została zapożyczona również przez sztukę kobierniczą.

Pokrywanie tektury lakierem sandarakowym, powszechnie – aczkolwiek mylnie – nazywanym „muzułmańskim lakiem", było innowacyjną techniką, która za panowania Safawidów zyskiwała na popularności.

Nie mniej zachwycające są wewnętrzne strony oprawy, wykonane ze skóry z wytłaczanymi wzorami, naklejonej na tekturę barwioną na kobaltowo. Podczas gdy na tylnej okładce artysta pozostał przy tradycyjnych motywach, na okładce przedniej oraz na klapie przedstawił jelenie, małpy, dzikie gęsi, lisy i ptaki na drzewie, a bordiurę pokrył motywami gęsi w locie. Trójkątną klapę wypełnia kunsztownie stylizowany, wężowaty smok inspirowany chińskimi wyobrażeniami. Dzięki perfekcyjnemu dopracowaniu detalu – w tym także faktury futer i żyłek liści – oprawa ta zalicza się do arcydzieł XV-wiecznego rzemiosła artystycznego.

Jak dowodzą wewnętrzne strony oprawy kopii *Dīvānu* Ahmada Dżalajara, wykonanej dla sułtana w 1406 roku w Bagdadzie, wytłaczane wzory stosowano do zdobienia okładek na terenie wschodniego Iraku i zachodniego Iranu już od początku stulecia. Zdaniem XVI-wiecznego kronikarza Dusty Mohammada, technikę tę (w języku perskim *manabbatkāri*) jako pierwszy przywiózł do Heratu introligator z Tabrizu imieniem Kawam

ad-Din, któremu Bajsungur zlecił przygotowanie Antologii identycznej z tą sporządzoną dla Ahmada Dżalajina.

Większość sprzętów codziennego życia doby Timurydów zaginęła wraz z upływem stuleci, jednak niektóre jesteśmy w stanie zrekonstruować na podstawie miniatur. Tak na przykład podwójny frontyspis kairskiego *Bustanu* przedstawia dwór Hosejna Bajkary. Z lewej strony pod baldachimem zasiada książę na dywanie w geometryczne medaliony. Na niskim stoliku przed nim ustawiono chińską porcelanę błękitno-białą oraz metalowe dzbany. Po prawej stronie służący i dworzanie napełniają butle i flakony lub wnoszą i wynoszą potrawy.

Nie zachowały się prawie żadne tkaniny ani kobierce z tego okresu, tak więc jedynym źródłem do rekonstruowania ich wyglądu są miniatury z rękopisów. Więcej wiadomo natomiast o wyrobach metalowych – do naszych czasów przetrwało niemal sto przedmiotów wykonanych z mosiądzu, inkrustowanych, rytowanych lub powlekanych cyną. Jednym z najbardziej typowych kształtów XV-wiecznych jest dzbanuszek o średniej wysokości 13,5 cm ze smoczym uchwytem.

Naczynie o uchwycie wygiętym na podobieństwo łacińskiej litery „S" to dzieło Habib Allaha ibn al-Hahardżaniego, datowane na rok 1461. Artysta ozdobił niemal każdy wolny fragment powierzchni dekoracją, głównie epigraficzną. Szyjkę naczynia obiega szeroki pas z życzeniami pomyślności dla właściciela, zaś arabeskowy fryz otacza dwa mistyczne gazele autorstwa XIV-wiecznego poety Hafeza, wychwalające wino. Nawet spodnia strona podstawy zdobiona jest inskrypcjami z życzeniami oraz sygnaturą rzemieślnika. Choć nie znamy konkretnego właściciela tego dzbana, podobne egzemplarze należały do książąt, o czym świadczy dzban wykonany w kwietniu 1489 roku przez Mohammada ibn Szams ad-Dina al-Gurniego dla Hosejna Bajkary.

Metalowy wariant tego kształtu znany jest już od początku XIII wieku, a podobne formy spotykamy także w wyrobach nefrytowych i ceramicznych. Zadziwiające jest podobieństwo do przechowywanego w Lizbonie białego dzbanuszka z nefrytu, z inskrypcją wokół szyi zawierającą imię i tytulaturę Ulugh Bega. Podobieństwo sięga nawet do uchwytu z wyobrażeniem smoka, wygiętego w kształcie litery „S". Formę tę imitowali również chińscy ceramicy, czego przykładem jest błękitno-białe naczynie z okresu cesarza Xuande (1426–1435), wykonane prawdopodobnie z myślą o rynkach zagranicznych.

Błekitno-biała porcelana chińska była wysoko ceniona w XV-wiecznej Persji, co potwierdzają jej liczne przedstawienia na miniaturach. Perscy ceramicy często próbowali ją naśladować, jednak wyroby timurydzkie rzadko dorównywały chińskim pierwowzorom — są zazwyczaj niższej jakości, ze zgrubnym szkliwem i miernym rysunkiem dekoracyjnym. Jednym z nielicznych datowanych przykładów jest półmisek z 1473 roku z Maszhadu. Lustro naczynia wypełniają trzy chryzantemy na tle luźno rozmieszczonej wici roślinnej, fasetę pokrywa inskrypcja z perską poezją, a otok zdobi niezgrabna wersja chińskiego wzoru z chmur i skał, który później stał się niezwykle popularny na wyrobach ceramicznych z Izniku.

Wiele znakomitych dzieł sztuki XV-wiecznej Persji powstało z myślą o potomkach Timura, stąd określanie ich mianem „timurydzkich” jest jak najbardziej zasadne. Jednak w niektórych przypadkach przyporządkowanie dynastyczne okazuje się nietrafne. Przykładem jest słynna kopia „Chamsy” Nezamiego, przepisana przez kaligrafa Azhara na zlecenie księcia Abul-Kasema Babura (pan. 1449–1457). Zanim jednak prace dobiegły końca, książę zmarł. Rok później Herat został złupiony przez Dżahanszaha z federacji Karakojunlu, a manuskrypt trafił do jego syna, Pira Budaka. Następnie przeszedł w ręce sułtana Chalila z Akkojunlu, który powierzył kontynuację pracy kaligrafowi Abd ar-Rahmanowi Chorezmiemu, zwanemu Anisi. W czasie panowania sułtana Chalila ukończono manuskrypt, lecz i ten władca zmarł niedługo potem. Później dzieło trafiło do dynastii Safawidów — w okresie panowania szacha Ismaila I (1501–1524) zostało ono ostentacyjnie przemalowane w stylu husajnowieckim (od Husajna Bajkary).

Styl husajnowiecki, dominujący na dworze w Heracie, charakteryzował się intensywnym użyciem zieleni i jasnych błękitów, zastępując wcześniejsze zróżnicowane odcienie nocnego nieba. Uwagę zwracały też nowatorskie pejzaże, z gęstą siatką zoomorficznych skał i pochylonymi drzewami. Miniatury z czasów sułtana Chalila stanowią przykład rozkwitu malarstwa pod patronatem dworskim, ale ponad sto rękopisów ozdobiono miniaturami w stylach nieco mniej wyszukanych, zapewne przeznaczonych na sprzedaż na bazarze.

Jeden z takich stylów, określany mianem turkmeńskiego stylu mieszczańskiego, rozwinął się w Szirazie w ostatniej ćwierci XV wieku. Styl ten ukształtował się m.in. w rozproszonych ilustracjach do manuskryptu *Chawarname* („Księga Wschodu”), ludowej wersji historii Alego, naśladującej *Szahname* Ferdousiego. Jedna z miniatur, sygnowana przez Furbada i datowana na rok 1476, przedstawia scenę zwycięskiej walki Alego z demonami. Choć dorównuje dynamiką miniaturom z „Chamsy” ze Stambułu, uproszczony pejzaż ogranicza się tu do bladej ziemi z kępkami trawy i zoomorficznymi skałkami. Wysoko umieszczona linia horyzontu oddziela ziemię od obłoków w kształcie przecinków, malowanych w bieli lub złocie.

Tło innych miniatur przedstawia bujnie porośniętą roślinnością ziemię — w kolorach ochry lub intensywnej zieleni. Sceny wnętrz uzupełnia staranny, choć schematyczny wystrój architektoniczny. Sylwetki postaci, często w dużych, przekrzywionych turbanach, nakreślono elegancką linią. Inną grupę dwudziestu sześciu miniatur, w których postaci mają wyraźne rysy twarzy i brązowe włosy, przypisuje się do tzw. stylu brązowego (tur. *kumral*).

Dziedzictwo sztuk zdobniczych Persji i Transoksanii XV wieku przetrwało nie tylko dzięki wybitnym przedmiotom wykonanym dla patronów timurydzkich, ale także dzięki samym artystom i rzemieślnikom, którzy przenieśli styl timurydzki w inne regiony świata islamskiego. Repertuar motywów artystycznych rozwiniętych w Persji i Azji Centralnej w XV wieku przeniknął do sztuk plastycznych innych ziem, szczególnie do Turcji i muzułmańskich Indii. Styl ten — z charakterystycznymi motywami kwiatowymi wpisanymi w harmonijne arabeski — odegrał istotną rolę w rozwoju odrębnego języka artystycznego Imperium Osmańskiego w XVI wieku.

Architektura w Persji i Azji Centralnej za panowania Timurydów i im współczesnych

W latach 70. XIV wieku zniknęły ostatnie bastiony potężnego państwa Ilchanidów na terenie Persji, jednak w Azji Centralnej pojawiła się nowa siła, która stała się impulsem dla rządów potomków Czyngis-chana na większości terenów euroazjatyckich. Timur, znany na Zachodzie jako Tamerlan, był wodzem plemiennym, który przekształcił swoją organizację szczepową w światowe imperium. Główne miasta dynastii Timurydów w Azji Centralnej i Afganistanie — Szahr-i Sabz, Samarkanda, Buchara i Herat — stanowiły ośrodki sztuki i kultury, mające zademonstrować potęgę i wspaniałość domu panującego.

Aby zrealizować swoje ambicje, sprowadzano ze Wschodu i Zachodu — często siłą — najświetniejszych rzemieślników. Wiele z ówczesnych wspaniałych budowli nie przetrwało do naszych czasów z powodu trzęsień ziemi, najazdów oraz zaniedbań, które dokonały dzieła zniszczenia. Architektura tego okresu dzieli się na cztery fazy: powstałą za rządów Timura (panowanie 1370–1405), w czasach jego syna Szahrocha (panowanie 1405–1447) oraz jego żony Gouharszad; następnie za panowania sułtana Hosejna z Bajkary (1470–1506) i jego powiernika, urzędnika Aliszir Nawaiego; wreszcie architekturę wzniesioną przez turkmeńskich rywali Timurydów w zachodniej Persji, czyli federacje Karakojunlu (Czarne Barany, 1380–1468) i Akkojunlu (Białe Barany, 1378–1508).

Kampanie wojenne przeprowadzone przez Timura były szybkie i miały znaczący wpływ na historię podbijanych ziem. Zdobył Persję, Anatolię i Mezopotamię. Pod wpływem jego ataku Osmanowie musieli opóźnić próby podboju Bizancjum. Bagdad, do tej pory zimowa stolica Mongołów, został ostatecznie pokonany i nigdy nie odzyskał dawnej świetności. Timur ruszył następnie na wschód, na podbój Indii, podziwiając wspaniałości sułtanatu dehlijskiego, ale właśnie gdy miał ruszyć na Chiny i w ten sposób spełnić swoje marzenie o odrestaurowaniu imperium w granicach za czasów przodka Czyngis-chana, niespodziewanie zmarł.

Jego nowe stolice i zlecenia architektoniczne odzwierciedlały żywione ambicje podboju całego świata, a monumentalność oraz obfite wykorzystanie drogich materiałów, szczególnie w celach dekoracyjnych, świadczyły o tym, że dysponował nieograniczonymi zasobami, którymi władał wedle własnej woli, aby osiągnąć efekt dominacji i bogactwa.

Pierwszym ważnym przedsięwzięciem architektonicznym Timura była przebudowa jego miejsca urodzenia, Kiszu, na stolicę państwa. Nazwał ją Szahr-e Sabz (pers. „zielone miasto", obecnie znajduje się na terenie Uzbekistanu i nosi nazwę Szahr-i Sabz lub Szahrisabz). Chciał w ten sposób podkreślić świetność swojej zielonej metropolii, która leży w sercu jałowego stepu, na południe od Samarkandy, po drugiej stronie gór Zarafszanu. Z jego pałacu, zwanego Aksaraj (Biały Pałac, 1370–1396), przetrwały jedynie ruiny portalu. Pierwotnie budowla składała się z kolosalnego cywanu o szerokości 22 metrów, flankowanego basztami. Wzniesiono ją z cegły i ozdobiono wspaniałą dekoracją w stylu banna: płaszczyzny o dużych rozmiarach pokryto mozaiką z cegieł glazurowanych i

nieglazurowanych, natomiast mniejsze powierzchnie zdobiono wielobarwnymi kompozycjami z misternie ułożonych płytek sygnowanych przez Muhammada Josufa z Tabrizu. Zdobienia wykonano przez Mohammada Josufa z Tabrizu techniką „cuerda seca" („suchy sznurek"), która polega na tym, że kontury wzoru zaznaczano na płytce ceramicznej rowkiem, w którym umieszczano sznurek nasączony woskiem. W obrębie obrysowanego pola wzoru wsypywano sproszkowane szkliwa, a podczas wypału sznurek spalał się, zapobiegając mieszaniu się farb szkliwnych i pozwalając zachować wyraźne granice kolorów.

Podobnie Timur wykorzystał ogromne łupy wojenne zdobyte na Złotej Ordzie do wzniesienia okazałego mauzoleum nad grobem szejka sufickiego Ahmada Jasawiego (pochodzącego z miejscowości Jas, zm. 1166). Jas, obecnie miejscowość w Kazachstanie, było niegdyś ważnym ośrodkiem na szlaku handlowym przebiegającym na północ od Taszkentu. Ahmad był uczniem wielkiego szejka z Buchary, Josufa Hamadaniego, i założył bractwo jasawijja. Po jego śmierci jego grób stał się celem pielgrzymek Turków z Azji Centralnej oraz nad Wołgą.

Z daleka na stepie rysuje się sylweta potężnych kopuł i portalu, niczym wieloryb wynurzający się znad oceanu. Mury budowli wzniesiono na planie prostokąta o wymiarach 65,5 x 46,5 m i udekorowano inskrypcjami ułożonymi geometrycznie metodą banna. Od strony południowej potężny, sklepiony kolebkowo ejwan wznosi się na wysokość około 37,5 m i zaprasza przybysza do wnętrza.

Misternie płaskorzeźbione drzwi wejściowe prowadzą do kwadratowego pomieszczenia, przekrytego ozdobioną mukarnasem kopułą, której wysokość jest równa wysokości portalu. Najprawdopodobniej odbywały się tam zgromadzenia sufich, na co wskazuje ustawiona niegdyś brązowa misa, w której podczas święta Aszury — upamiętniającego męczeńską śmierć imama Husajna — podawano pielgrzymom pilaw.

Oś centralna prowadzi do sali grobowej, która jest wysunięta poza tylną linię obmurowania i ma przepiękne sklepienia mukarnasowe, scalone żeberkową kopułą o ostrołukowym zarysie, pokrytą na zewnątrz błękitną okładziną ceramiczną.

Boczne przestrzenie wnętrza zajmują dodatkowe pomieszczenia gospodarcze i mieszkalne, takie jak meczet, kuchnia, łaźnia, biblioteka i cele medytacyjne. Ich rzut poziomy ma często kształt kwadratu lub jest nieregularny, a u góry przekryte są jednymi z najbardziej pomysłowych sklepien wczesnej architektury timurydzkiej.

Kilka z nich zasługuje na szczególną uwagę ze względu na łuki poprzecznych gurt, na których opierają się gwiaździste sklepienia. Rozwiązanie konstrukcji przez łuki gurtowe sięga tradycji budowlanych z centralnej Persji (zob. rozdział II).

Na gzymsie w grobowcu widoczna jest inskrypcja: „dzieło hadżi Hasana [...] Sziraziego", a płytka okładzinowa z tamburu zewnętrznej komnaty grobowej nosi sygnaturę budowniczego Szamsa [bena] Abd al-Wahhaba Sziraziego. Obie te sygnatury wskazują na pochodzenie

twórców z Szirazu — miasta w południowo-zachodniej Persji, gdzie zachowało się niewiele zabytków z tego okresu. Dowodzi to, że szirascy architekci, wywiezieni siłą przez Timura, wprowadzili w Azji Centralnej wysoko rozwinięte techniki budowania sklepien. Osiedliwszy się tam pod przymusem, przekazali zapewne także swoją wiedzę lokalnym mistrzom.

i znajomość technik, którą adeptom swego fachu przekazywano, tak że sklepienia oparte na konstrukcjach gurtowych weszły do standardowego repertuaru późniejszej architektury epoki Timurydów. Wiele nazwisk architektów z tego okresu nosi przydomek „Szirazi” ([pers. „pochodzący z Szirazu”] – patrz poniżej), choć możliwe, że z czasem w Azji Centralnej określenie to zaczęto stosować szerzej, by nazwać grupę mistrzów budownictwa wywodzących się od wysiedleńców z Szirazu, a nie wyłącznie samych przybyszów z tego miasta.

Kolejnym wskaźnikiem postępującej normatyzacji i profesjonalizacji w architekturze timurydzkiej było przyjęcie standardowych jednostek do kreślenia planów. Badacze wysunęli hipotezę, że projekt grobowca Ahmada Jasawiego został opracowany na siatce opartej na mierze łokcia ([pers.] gaz) długości 60,6 cm. Pierwszym zaprojektowanym pomieszczeniem była zapewne centralna sala — 30-gazowy kwadrat, wraz z przekątną, który posłużył jako skala dla całej otaczającej go przestrzeni.

Ustandaryzowanie miar zbiegło się najwyraźniej z rozwojem systemów notacji architektonicznej, dzięki czemu korzystanie z planów stało się łatwiejsze. Dla podkreślenia ważnych miejsc w kompleksie architekci zastosowali mukarnasowe sklepienia. Wielopoziomowe sklepienie tego typu zamyka główną salę spotkań, a jeszcze bardziej wyrafinowane jego wersje znaleźć można w komnacie grobowej oraz w meczecie.

Mukarnasowe sklepienia stosowano już od bardzo dawna do przekrywania ważnych miejsc, choćby grobu Abd as-Samada w Natanzie [11]. W przypadku mauzoleum Ahmada Jasawiego mamy jednak do czynienia z jednym z pierwszych przykładów tego typu sklepienia o tak oszałamiających rozmiarach.

Sposób wykorzystania tej konstrukcji we wczesnej architekturze timurydzkiej jest apogeum perskiej tradycji, w której mukarnasy grupowano tak, by tworzyły sklepienie. W późniejszym okresie tracą one na znaczeniu, stając się elementami drugorzędnymi sklepień opartych na wieńcach tromp, które w mauzoleum w Turkiestanie są jeszcze tak duże.

Przy aspiracjach Timura do podboju całego świata Szahr-1...

Sabz szybko okazało się zbyt odległe, jak na główne miasto, dlatego Timur postanowił przenieść stolicę swego imperium do Samarkandy. W 1404 roku tę nową siedzibę władcy odwiedził Ruy Gonzáles de Clavijo, wysłannik dworu Henryka III, króla Kastylii i León, który opisał jej okazałość w samych superlatywach. Wielkie pawilony namiotowe z płacht uszytych z wysadzanego klejnotami złotolitego materiału oraz wielokondygnacyjne kioski licowane płytkami okładzinowymi stały w zielonych ogrodach nawadnianych przez przecinające je strumyki.

Parę lat wcześniej, bo w roku 1399, Timur rozkazał wybudować nowy meczet o rozmiarach i okazałości godnych jego stołecznego miasta [49]. Świątynia ta, ukończona w 1404 roku i powszechnie zwana meczetem Bibi Chanum na cześć małżonki władcy, rozciąga się na planie rozległego prostokąta (109 x 167 m). Olbrzymi ejwan, którego dziewiętnastometrowe sklepienie można śmiało porównać z Aksarajem, flankują minarety. Na terenie budowli znajduje się dziedziniec otoczony hypostylowymi salami modlitw, łączącymi wszystkie cztery ejwany wzniesione po jednym z każdej strony.

Oba boczne portale prowadzą do kwadratowych pomieszczeń przesklepionych wysokimi kopułami o zarysie ostrołuku, podczas gdy ejwan od strony kibla, podobnie jak frontowy, ma po bokach minarety i przechodzi w część mihrabową sali modlitw, zwieńczoną trzecią, szczególnie wielką i misternie wykonaną kopułą. Pierwotnie wszystkie trzy kopuły miały podwójne czasze – cylindryczny bęben zasłaniał niską półkulisto-stożkową kopułę wewnętrzną, jednak w XV wieku już leżały w gruzach. Ściany pokrywała kolorowa mozaika z płytek i cegieł, zaś kopuły – szkliwiona okładzina z dominującymi odcieniami błękitu, świadcząca o dużej różnorodności timurydzkiej ornamentyki.

Wprawdzie czterejwanowy plan od XII wieku należał do tradycji irańskich meczetów, ale sklepione kopułami pomieszczenia w tylnej części bocznych ejwanów to elementy nowe. Skala meczetu Bibi Chanum harmonizowała z pozostałymi budowlami wzniesionymi przez Timura, natomiast plan skopiowano z ostatniego wielkiego meczetu sułtańskiego postawionego w Fernji, mianowicie z świątyni powstałej w Soltanije z rozkazu ilchanidzkiego władcy Uldżajtu.

Meczet Timura miał w zamyśle nie tylko stanowić kontynuację imperialnej tradycji irańskiej, lecz także symbolizować dokonywany przez niego podbój świata. Jak pisze współczesny mu kronikarz Szaraf ad-Din Ali Jazdı, minarety ściągnięto z Persji i Indii, a materiały do budowy zwieziono na grzbietach 95 koni. Proces budowy był tak ważny, że niemal sto lat później zilustrował go pewien miniaturzysta – nie byle kto, bo bez wątpienia najwsłynniejszy perski malarz Behzad [84].

Naprzeciw wejścia do meczetu stała duża medresa, z której dziś pozostał tylko kryty kopułą grobowiec Bibi Chanum. W przeciwieństwie do tej małżonki Timura, większość jego krewnych i powinowatych płci żeńskiej spoczęła w nekropolii na wzgórzu po zewnętrznej stronie obwarowań Samarkandy [50].

Ten cmentarz, nazywany Szah-i Zinda (pers. „żywy król”), rozrósł się wokół grobu Kusama ben Abbasa, kuzyna proroka Mahometa, który ponoć zginął śmiercią tragiczną właśnie w tym miejscu w 677 roku. Pokaźne mauzoleum oraz medresa wyznaczyły oś wschód-zachód już z nastaniem XI wieku, jednak ciąg około trzydziestu grobowców wzdłuż drogi przebiegającej południkowo powstał w większości w XIV i XV wieku [51].

Pierwsze mauzolea wzniesiono w najbliższym sąsiedztwie grobu Kusama, na szczycie wzgórza, natomiast późniejsze lokowano stopniowo coraz niżej na stoku. W latach

1370–1405 wybudowano dwadzieścia takich budowli sepulkralnych, a w 1434 roku Ulugbek połączył cały kompleks z miastem monumentalną bramą.

Charakterystyczny typ tamtejszego grobowca [52] to niewielki, przekryty kopułą kwadratowy czworobok. Droga otwiera się na pięknie dekorowany ejwan, natomiast pozostałe elewacje są gładkie i pozbawione zdobień. Znajdujący się na środku pomieszczenia nagrobek zdobiły płytki okładzinowe, a pozostałe partie wnętrza z reguły polichromowano, choć część dekorowanych powierzchni również licowano płytkami.

W kunsztownych fryzach inskrypcyjnych obramowujących ejwany umieszczano imiona i daty życia spoczywających tam osób. Techniki wykonywania dekoracji ceramicznej odzwierciedlały najnowsze trendy z czasów poszczególnych, zamożnych patronów – w najwcześniejszych przypadkach stosowano metodę cuerda seca, którą z czasem wyparła coraz bogatsza kolorystycznie mozaika ceramiczna.

Sam Timur spoczął gdzie indziej. Planował zostać pochowany w miejscu swojego urodzenia, czyli w Szahr-i Sabz, ale po jego niespodziewanej śmierci w 1405 roku ciało władcy złożono w Samarkandzie, w budowli nazywanej obecnie Gur-i Mir (Grób Emira) (53). Wzniesiona została przed rokiem 1401 jako medresa, a kiedy w 1403 roku zmarł wnuk i prawdopodobny spadkobierca Timura, Mohammad Soitan, tymczasowo go tam pochowano. Po swoim powrocie do Samarkandy w 1404 roku Timur rozkazał wznieść widoczne dziś mauzoleum. Kiedy sam odszedł z tego świata, jego syn Szachroch właśnie tam go pochował, zaś wnuk Ulugbeg przekształcił je następnie w grobowiec dynastyczny Timurydów.

Zgodnie z rekonstrukcją pierwotny plan tego zespołu [54] obejmował dziedziniec z medresą po stronie wschodniej i chanegahem po zachodniej. Za najważniejsze pozostałości kompleksu należy uznać mauzoleum wraz ze strukturą przylegającą do niego od południa.

Od zewnątrz błyszczy w słońcu mieniąca się błękitem żebrowana kopuła o zarysie łuku ostrego, przekrywająca salę grobową i stanowiąca przykład typowego timurydzkiego profilu tego rodzaju sklepień: pękata sylweta czaszy zewnętrznej rebrana jest u dołu kilkoma wieńcami mukarnasów i przechodzi w wysoki, okrągły bęben. Od wewnątrz, u nasady tamburu, wyrasta półkulista kopuła (czasza wewnętrzna). Obie czasze połączone są ze sobą niewidocznymi pionowymi więzarami, które spoczywają na wewnętrznej kopule i wspierają jej konstrukcję.

Zastosowanie tego pomysłowego systemu miało równocześnie dwa zadania: po pierwsze, zapewnić sklepieniu kopuły odpowiednią widoczność od zewnątrz, by podkreślić jej monumentalność, a po drugie – wewnątrz stworzyć proporcjonalną, harmonijną przestrzeń. Fakt, że budowla przetrwała do dziś mimo licznych trzęsień ziemi, świadczy o kunszcie technicznym architektów Timura.

Po śmierci Timura władza przeszła na jego syna Szachrocha, który panował nad Chorasanem Wielkim z Heratu. Jeden z jego synów, Ulugbeg, rządził z Samarkandy nad Transoksanią, a sułtan Ebrahim Soltan miał stolicę w Shirazie i władał zachodnią Persją.

Wraz ze swoją budzącą respekt małżonką Gouharszad (zm. 1457) Szachroch w połowie XV wieku uczynił z podległej sobie prowincji centrum innowacji architektonicznych. Aby zyskać przychylność coraz silniejszego środowiska szyickiego, w latach późniejszych przeprowadził rozległe renowacje w sanktuarium imama Rezy w Maszhadzie [55, 56].

Reza jest dla szyitów imamen, czyli potomkiem proroka Mahometa w linii prostej. Zginął śmiercią męczeńską na początku VIII wieku niedaleko miejscowości Tus w [Chorasanie] we wschodniej Persji. Miejsce to zaczęto określać mianem Maszhad (miejsce martyrologii), a znajdujące się tam mauzoleum stało się otaczanym największym kultem sanktuarium w Persji.

Pokryły je piękne dekoracje z płaskorzeźbionego marmuru i lśniących płytek okładzinowych, a z biegiem wieków wyrosło wokół niego wiele przyległych budowli. Aby sprostać rosnącym rzeszom pielgrzymów, Gouharszad kazała wznieść duży meczet gromadzący oraz dwie sale zgromadzeń (dar as-sejjeda, „dom sejjedów” oraz dar al-hoffaz, czyli dom recytatorów Koranu – osób znających Koran na pamięć).

Architektem tego kompleksu był Kawam ad-Din Szirazi.

Dobudowywany meczet do grobowca imama Rezy, wraz z salami zgromadzeń, usytuowano między nimi. W przypadku meczetu zastosowano tradycyjny plan czteriwianowy, z tym że kopułę nie umieszczono bezpośrednio nad mihrabem przylegającym do ściany kibli, lecz nieco z przodu, a nie na jego tyłach. Przeciwległy portal prowadził do sal zgromadzeń, z których jedna – mająca plan prostokąta – to dar al-hoffaz, przekryta konstrukcjami gurtowymi znanymi już z grobowca Ahmada Jasawiego.

Dekoracje wnętrza są bardzo bogate i skupiają się wokół mihrabu, który przylega do grobowca. Wnętrze fasady bogato zdobi mozaika ceramiczna. Elewacje pokrywają liczne płytki, mozaiki oraz ceramiczne dekoracje. Część przestrzeni przylegającej do ściany kibli została wyróżniona przez flankujące ją minarety, pokryte wzorami i zdobione mozaiką ceramiczną. Inscription pas (pas inskrypcyjny) oraz mozaiki były osobiście zaprojektowane przez syna Gouharszad, Bajungura, który był znanym kaligrafem i bibliophilą swoich czasów (zob. rozdział V).

Maszykanab (mihrab) zdobiony mozaiką ceramiczną jest osadzony w niszy w ścianie kibli i zwieńczony półkopułą, z której schodzą w dół mukarnasowe dekoracje. Efekt estetyczny całości, zwłaszcza kaskadowe układanie się mukarnasów, robi na pielgrzymach ogromne wrażenie.

W latach 1417–1421 syn Szachrocha, Ulugbeg, wybudował w Samarkandzie na placu miejskim zwanym Registan kompleks medresy i chanegahu. Niestety, o chanegahu wiadomo niewiele, ponieważ na jego miejscu stoi obecnie medresa śrindar z XVII wieku, która jest największym i najbardziej złożonym przykładem architektury timurydzkiej. Zajmuje powierzchnię 55 x 81 m, ma minarety w czterech narożnikach oraz imponującą fasadę od strony placu.

W przeszłości po bokach centralnego nisztyku o wysokości 35 m mogły znajdować się wysokie podwójne kopuły, jednak dziś zachowały się jedynie ich niskie fragmenty. Na kwadratowy dziedziniec o boku 30 m otwierają się iwany usytuowane na środku każdej ze ścian oraz pięćdziesiąt cel, w których mieszkało około stu uczonych. Do tylnego muru przylega meczet z jedną nawą poprzeczną i salami na planie krzyża, zwieńczonymi kopułami. Wszystkie elewacje były pokryte marmurowym oblicowaniem, a powyżej niego rozciągały się mozaiki z cegły, ceramiki glazurowanej oraz płytki zdobione techniką „chego sznura”.

Jeśli chodzi o monumentalność i skalę budowli, Ulugbeg świadomie nawiązywał do dzieł swojego dziadka Timura, takich jak meczet Bibi Chanum. Charakter i przeznaczenie medresy jako ośrodka naukowego odzwierciedlały osobiste zainteresowania Ulugbega naukami ścisłymi. Przyciągnęła ona najbłyskotliwsze umysły epoki, które zaprojektowały również obserwatorium wybudowane przez Ulugbega na północnych obrzeżach miasta. W trakcie wykopalisk znaleziono tam przyrządy astronomiczne: wielki sekstans, zegar słoneczny oraz kwadrant.

W tym samym czasie Gouharszad nakazała rozpocząć budowę dużego kompleksu religijnego w Heracie. Zatrudniła tego samego architekta, Kawam ad-Dina Sziraziego, który wcześniej pracował dla niej w Maszhadzie. Budowa trwała dwadzieścia lat (1417–1438), gdyż architekt często był odrywany do innych zleceń. Wzniesiony kompleks architektoniczny obejmował duży meczet gromadzący na planie prostokąta oraz medresę z grobowcem dynastycznym.

Z całego zespołu do naszych czasów zachowały się tylko trzy minarety oraz mauzoleum sklepione wysoką, podwójną kopułą, charakterystyczną dla Timurydów. Kompleks uległ zniszczeniu na skutek upływu czasu i trzęsień ziemi, ale największy cios zadały mu w 1885 roku wojska brytyjskie, które wysadziły go w powietrze, obawiając się, że może posłużyć jako schronienie dla wojsk carskich.

Zachowane fragmenty świadczą o wybornym guście i pokaźnych funduszach Gouharszad. Na początku XV wieku zespół religijny ten był jednym z najnowocześniejszych przykładów architektury. Minarety pokrywały piękne mozaiki z ceramiki glazurowanej, ułożone w skomplikowane wzory geometryczne oraz inskrypcje. Konstrukcja sklepienia sali grobowej, opracowana przez Kawam ad-Dina, była mistrzowska i wyróżniała się technicznym kunsztem.

Podczas gdy kopuła nad kryptą grobową w Gur-Emir była stosunkowo prosta — prawie półkolista — w mauzoleum w Heracie architekt zastosował sklepienie pozwalające na system tromp i gurtów, które w przestrzeni wnętrza tworzą harmonijną, pionową kompozycję. Sklepienie podnoszone trompami to najważniejsza innowacja architektury timurydzkiej i wydaje się, że wykształciło się ono jako wypadkowa wcześniejszych eksperymentów z konstrukcjami łuków gurtowych nad prostokątnymi przestrzeniami.

W omawianej budowli do tradycyjnego kwadratowego pomieszczenia (o boku 9,5 m) dodano na każdej ze stron po jednej szerokiej niszy, tak że przekształciło się ono w salę na planie krzyża. Owe wnęki są przesklepione czterema szerokimi łukami, które podtrzymują

sklepienie nad centralnym kwadratem. Ich krzyżowanie tworzy mniejszy kwadrat, przekryty trompą, wspierającą tradycyjną konstrukcję nad przestrzenią centralną, czyli tzw. cat trompy, podnoszące ośmioboczny architraw, szesnastoboczny tambur i kopułę. Przestrzenie i przęsła między żeberkowaniem wypełniają trompy, stąd nazwa „wieniec tromp”.

Powierzchnię tego sklepienia pokrywają fasetowane i polichromowane stiuki dekoracyjne. Taki system ma wiele zalet: samo sklepienie jest znacznie mniejsze niż zamykające je kwadratowe pomieszczenie, jest stosunkowo lekkie, a podobnie jak w architekturze gotyckiej, ciężar skupia się na punktach, nie zaś na ścianach, dzięki czemu mury można rozświetlać oknami lub wbudowywać w nie schody i dodatkowe pomieszczenia.

Nowa tendencja do powiększania przestrzeni wnętrz i niwelowania masywności murów oraz filarów widoczna jest również w grobowcu, który Szahroch kazał wznieść w miejscu pochówku sufickiego szejcha Abdollaha Ansariego w Gazargahu (1425–1427), kilka kilometrów na północny wschód od Heratu.

Może to być zresztą jedna z budowli, która odciągnęła uwagę Kawam ad-Dina od pracy powierzonej mu przez Gouharszad. Grobowiec składa się z rozległego, prostokątnego dziedzińca z ewanami na środku każdej ze stron. Największy z ewanów prowadzi do ściany kihli po zachodniej stronie budynku, a na dziedzińcu poprzedza go grób świętego [61]. Wejście do przybytku znajduje się po przeciwnej stronie, a po jego bokach usytuowano duże prostokątne pomieszczenia przekryte sklepieniem gurtowym oraz małe salki zwieńczone wieńcami tromp.

Takie założenie nazwano *hazire*, czyli otoczenie pogrzebowe, i mogło zostać wypracowane jako kompromis między tradycyjną muzułmańską niechęcią do praktyki zabudowywania grobu, a żywionym przez patrona pragnieniem upamiętnienia świętego miejsca w formie pomnika.

Największe osiągnięcie nowego typu sklepień we wczesnej architekturze timurydzkiej znaleźć można w medresie Gi-Jasje w Chargerdzie, ostatnim dziele Kawam ad-Dina, które w 1442 roku ukończył za niego Gijas ad-Din Szirazi. Medresa powstała na rozkaz wezyra Pir Ahmada Chafiego, pochodzącego z Chafu – niegdyś prosperującego miasta na opustoszałym dziś obszarze przy współczesnej granicy irańsko-afgańskiej. Architekci wykorzystali standardowy plan [62], podobny do tego z Gazargahu, gdzie zespół pomieszczeń westybulowych wiedzie na dziedziniec z czterema ejwanami. Tym razem jednak przestrzeń została zagospodarowana w znacznie bardziej złożony i wyrafinowany sposób – dziedziniec [63] wytyczono na planie kwadratu o ściętych narożnikach, co pozwoliło wyeksponować ciągłość elewacji ze wszystkich czterech stron i tym samym posunęło eksperymenty zainicjowane w maszhadzkim meczecie o krok dalej.

Bryła budowli została podkreślona bogatą dekoracją elewacji, inskrypcjami oraz różnobarwnymi płytkami ceramicznymi okladziny z Konji. Kolory obejmowały błękity, turkusy i beże, tworząc efektowny kontrast. Należy również wspomnieć o bogactwie płytek okładzinowych zdobytych kilka lat wcześniej. Dobrobyt i stabilizacja czasu panowania

Timurydów w centrum Persji sprzyjały rozwojowi wielu budowli sakralnych i świeckich w okolicach Jazdu, które zostały odrestaurowane lub wybudowane na nowo.

Wśród świadectw tamtych czasów jest kompleks ufundowany przez Srabmcha Mir Czakmaka Jonç (1414), obejmujący czterowewanowy meczet, chana, podziemny kanał doprowadzający wodę z odległych rejonów, cysternę oraz studnię. W kompleksie znajdowały się także lokalne łaźnie i karawanseraj. Styl architektoniczny, choć monumentalny, nawiązywał do wzorców północno-wschodniej Persji, jednak pod pewnymi względami był od nich bardziej surowy. W przeciwieństwie do lekkich i pełnych światła konstrukcji stołecznych, budowle prowincjonalne cechowały się ciężką formą, bez sklepienia z przecinającymi się łukami. Ściany zwykle były pokryte płytkami ceramicznymi lub bielone, z dekoracyjnym lamperią i ornamentami typu mubarin.

Po śmierci Srabmcha Mir Czakmaka w 1447 roku władzę przejął jego syn Ulug Lata, który zginął młodo. Bratanek zamordowanego, Abu Sa'id, zjednoczył Transoksanię, Afganistan i północny Iran. Jego panowanie to czas wzniesienia licznych monumentalnych budowli, w tym grobowca Eszratchane, który służył jako miejsce pochówków kobiet i dzieci rodu Timurydów. Sklepienia tych budowli wyróżniały się złożonością form, będąc kontynuacją imperialnego stylu timurydzkiego, znanego z mauzoleum Goubarizad oraz medresy w Chargerdzie.

Najwybitniejszym mecenasem epoki był Hosein Bajkara (rządził 1470–1506), który podczas swego panowania objął Chorasan Wielki z Heratem – miejsce, gdzie kultura timurydzka zabłysnęła integralnością po raz ostatni. Otoczeniem artystycznym tego czasu byli m.in. poeta Abdolrahman Dżami (1414–1492), malarz Behzad (zob. rozdz. V) oraz polihistor Aliszir Nawai (1440–1501), sami zasłużeni mecenasowie sztuki.

Do konstrukcji odrestaurowanych lub ufundowanych przez Hosejna Bajkarę w Heracie i okolicach, należały liczne medresy powstałe około 1492 roku. Zachowały się jedynie cztery strzeliste minarety o wysokości około 55 metrów, których trzon pokrywają bogato zdobione mozaiki ceramiczne w ciemnych barwach: błękicie, czerni, bieli, sepii, żółci i zieleni. Ornamentyka ta była bardziej wyszukana niż na minaretach kompleksu Gouharszad. U podnóża minaretów znaleziono stelę nagrobną [66] z imieniem Mansura – ojca Hosejna Bajkary – zdobioną reliefem roślinnym z motywami arabskimi, kwiatów piwonii i lotosu. Jest to jedno z najświetniejszych dzieł kamieniarskich epoki timurydzkiej.

Wszystkie cztery minarety mają tę samą wielkość, a w strefie wejściowej medresy znajduje się meczet. Rozwinięcie zespołu wejściowego jako odrębnej jednostki architektonicznej stanowi wyróżnik architektury timurydzkiej, który chętnie wykorzystywano także w późniejszych okresach.

Pomieszczenia po bokach wejścia zbudowano na planie krzyża, a jedno z nich zamyka efektowne sklepienie z wieńcem tromp, podobnie jak w grobowcu wzniesionym z rozkazu Gouharszad. Pomieszczenie po prawej stronie, gdzie znajduje się mihrab, zidentyfikowano jako meczet, a drugie [64] uważa się za salę zgromadzeń medytacyjnych. Zamiast płytkiej

kopuły, jak w Heracie, nad salą góruje kopuła osadzona na oktogonalnym tamburze, przebitym oknami, przez które światło wypełnia komnatę i prowadzi wzrok wzdłuż łuków od kopuły aż do posadzki.

Współcześnie budowla nie zachowała już pierwotnej wysokości typowej dla wcześniejszych zabytków epoki timurydzkiej, a zewnętrzna czapa kopuły nie jest znana. O świetności medresy świadczy doskonałe opanowanie obróbki kamienia przez rzeźbiarzy, którzy wykorzystywali współczesne sobie innowacje ornamentalne w rzemiośle, takie jak iluminacja rękopisów, kowalstwo artystyczne i snycerstwo

Dzieła towarzysza i powiernika Hosejna Bajkary, Aliszi-ra Nawai, były równie ważne jak te ufundowane przez samego władcę. Dziejopis Chandamir doliczył się tutaj pięćdziesięciu pięciu karawanserajów, dwudziestu meczetów, dziewiętnastu cystern wodnych, czternastu mostów, dziesięciu chanegahów i powiązanych z nimi budowli, dziesięciu łaźni, pięciu jadłodajni dla ubogich, czterech medres, jednego szpitala oraz jednego pomieszczenia do recytacji Koranu. W przypadku niektórych z nich chodziło tylko o renowacje już istniejących założeń, ale co najmniej dwa były dla Heratu ważnymi przedsięwzięciami architektonicznymi: ufundowanie kompleksu o charakterze dobroczynnym zwanego Echlasije (1475) oraz gruntowna renowacja meczetu gromadzącego (1498–1500). Z Echlasije, która mogła stać naprzeciwko sułtanskiej medresy po wschodniej stronie głównej drogi zwanej Chijaban [pers. „ulica”], ciągnącej się na północ od miasta, nie pozostało absolutnie nic. Obejmowała ona takie budowle jak meczet gromadzący, medresę, chanegah, szpital, pomieszczenie do recytacji Koranu oraz łaźnię, a za inspirację do tego znakomitego dzieła posłużyła bez wątpienia wielka fundacja ilchanidzkiego wezyra Raszid ad-Dina niedaleko Tabrizu (zob. rozdz. 11). Więcej zachowało się ze zleconych przez Aliszira Nawai prac konserwatorskich przy meczecie gromadzącym w Heracie, mianowicie sklepienie ejwami oraz wystrój z płytek okładzinowych w południowo-wschodnim narożniku. Jakościowo oba elementy prezentują się jednak miernie i świadczą o podupadaniu poziomu wykonawstwa w połowie stulecia.

Podczas gdy Timurydzi rządzili wschodnią Persją, dwie konfederacje turkmeńskie — Karakojunlu (Czarnych Baranów, panowały 1380–1468) i Akkojunlu (Białych Baranów, rządziły 1378–1508) — władały zachodnimi ziemiami perskimi. Uformowały się one pod koniec XIV wieku we wschodniej Anatolii i północnym Iraku, a w XV wieku podporządkowały sobie jeszcze zachodnią Persję. Na główny ośrodek przywódcy obrali Tabriz. Najsłynniejszy władca z Czarnych Baranów, Dżahanszah (panował 1438–1467), kontrolował całą Persję i zasiadł nawet na tronie w Heracie. W związku z tym nieliczne zachowane budowle turkmeńskie rozproszone są na rozległym obszarze — od Isfahanu i Tabrizu w Persji po Hasankeyfę w Turcji — ale nawet tak skąpe pozostałości materialne świadczą o ważnej roli, jaką architektura turkmeńska odegrała w procesie przekazywania na zachód tímurydzkich innowacji konstrukcyjnych oraz w upowszechnianiu stylu timurydzkiego w innych państwach, w szczególności w Turcji osmańskiej.

Z budowli wzniesionych przez władców z konfederacji Karakojunlu w ich stolicy, Tabrizie, przetrwał tylko jeden — Błękitny Meczet (pers. Masdżed-e Kabud albo Firuz-e Eslam,

„turkus islamu”, 1465), którego nazwa bierze się od pięknych kompozycji z płytek okładzinowych, a ich świetności nie prześcignięto w żadnych późniejszych zabytkach architektonicznych. Pierwotnie tworzył on część wielofunkcyjnego kompleksu określanego mianem Mozaffarije od imienia patrona, Abu al-Mozaffara Dżahanszaha. Poza świątynią obejmował jeszcze zbiornik wodny, bibliotekę, mauzoleum i chanegah dla sufich, jednak z zachowanych pozostałości nie udało się ich zidentyfikować. Współczesny meczet składa się z krytego kopułą centralnego pomieszczenia (boki długości 15 m), które z trzech stron otoczone jest przez dziewięć pomieszczeń zamkniętych kopułkami, usytuowanych w kształcie łacińskiej litery U, z czwartej zaś, od strony kibli, sąsiaduje z przylegającą doń i zwieńczoną kopułą mihrabową częścią sali modlitw. Ten niezwykły plan porównuje się do tzw. Meczetu Szaha (Masdżed-e Szah) w Maszhadzie, wzniesionego w 1451 roku przez Ahmada ben Szams ad-Dina Mohammada, „Budowniczego z Tabrizu”. Część badaczy zwraca również uwagę na podobieństwa między Błękitnym Meczetem a meczetem Yeşil („Zielonym”) w Bursie, którego dekoracja w płytkach okładzinowych nosi sygnatury rzemieślników z Tabrizu. Niektórzy wysuwają przypuszczenie, że architekt Masdżed-e Szah w Maszhadzie zaprojektował również Błękitny Meczet w Tabrizie oraz Zielony Meczet z Bursy, ale prostszym i bardziej prawdopodobnym wyjaśnieniem tych analogii jest założenie, że wszystkie te budowle wzorowano na zespole religijnym Raszidije z początku XIV wieku, który stał niegdyś na obrzeżach Tabrizu i w swoim czasie był jednym z najwspanialszych wielofunkcyjnych założeń tego typu. Możliwe, że Błękitny Meczet miał służyć upamiętnieniu Dżahanszaha, to znaczy stać się miejscem jego pochówku, ale grobu w nim nie znaleziono. Równie dobrze budowla mogła rzeczywiście być przeznaczona na meczet, ponieważ inskrypcja okalająca emanu zawiera wersety koraniczne (sura IX, 18–19) nawiązujące do świątyń muzułmańskich. Na jej końcu podana została data (4 rabi al-awwal 870 / 26 października 1465) oraz sygnatura Nematollaha ben Mohammada al-Bawwaba („Odźwiernego”), przy czym pozostaje jeszcze do ustalenia, w jaki konkretnie sposób przyczynił się on do powstania tej budowli.

Dekoracje zewnętrznej i wewnętrznej powierzchni murów Błękitnego Meczetu uległy zniszczeniu, jednak na zachowanych fragmentach wciąż widoczna jest niezwykła różnorodność znakomicie wykonanej ornamentyki w płytkach okładzinowych [68]. Od zewnątrz, w znacznej części, od wewnątrz elewacje pokrywała sześciokolorowa mozaika ułożona z płytek, po której w partii przyziemia ciągnie się pas płycin z marmuru płaskorzeźbionego, z eleganckimi inskrypcjami na tle wici roślinnych. Szczególnie urzekające są harmonijnie wygięte motywy arabeskowe oraz napisy, często wyeksponowane bielą lub złoceniem na granatowym lub zielonym tle.

Wyższe partie ścian, a także sklepienia centralnej części sali modlitw, pokrywały sześcioboczne, szkliwione płytki okładzinowe w kolorze ciemnoniebieskim, podczas gdy w sali mihrabowej były one purpurowe, ozdobione ornamentami nanoszonymi złotem płatkowym. Na cokole portalu zastosowano płytki okładzinowe malowane lustrem, co jest niezwykle rzadkim przykładem wykorzystania tej techniki w XV-wiecznej ceramice architektonicznej. Natomiast na narożnych przyporach zachowały się reliefowe, wyraźnie wystające z płaszczyzny płytki, modelowane i malowane pod szkliwem.

Z przekazów historycznych z epoki wynika, że niektóre budowle w Tabrizie przewyższały nawet świetnością Mozalfanję. Kompleks Nasirije, rozpoczęty przez Uzun Hasana (panował 1453–1478) z federacji Akkojunlu i powiększony przez jego syna Jakuba (panował 1478–1490), składał się z meczetu, medresy oraz mauzoleum, w którym spoczął patron. Znajdowały się tam także kathmadfodanu, gdzie wydawano posiłki ubogim, oraz bazar. Pawilon Jakuba, zwany Hast Beheszt (pers. „Osiem niebios"), znamy jedynie z opisu perskiego kupca, który miał okazję podziwiać go w 1507 roku. Z tekstu wynika, że budowla miała cztery różne pomieszczenia, cztery przedsionki prowadzące do wejścia, kopułę oraz pomieszczenia na górze. Elementy te pokrywają się z typem budowli opisanym w źródłach timurydzkich i powielanym w wielu późniejszych obiektach od Stambułu po Agrę (zob. randz XV–XVIII w.). Przy wyborze formy tego pawilonu pałacowego inspirowano się planem ośmiu pomieszczeń wokół przekrytej kopułą centralnej sali. Znajdował się on w ogrodzie i był architektonicznie powiązany z majdanem, meczetem i szpitalem.

W budowlach turkmeńskich w Isfahanie widać podobne uwrażliwienie na kolorystykę, jak w przypadku lekimego Meczetu w Tabrizie, a także w budowlach timarydzkich z Azji Centralnej. Trzynaście lat później, w 1453 roku, patron Błękitnego Meczetu, Drahanszah z federacji Czarnych Baranów, wzniósł tam grobowiec dwóch imamów, zwany Darb-e Emam („Drzwi Imama"). Był on zdobiony ceramiczną mozaiką z płytek okładzinowych [70], zestawionych w symetrycznie rozmieszczone pola z motywami dzbanów, arabesek i inskrypcji. W wersach w języku perskim umieszczono szczegóły dotyczące Akkoyunlu Atory Zadellaah, który zlecił budowę w latach 1409–1416. Jego dzieło charakteryzuje się reliefowaniem z głównymi motywami między zębami piaskowca oraz ornamentami przypominającymi dzieła Hana Jakuba z dynastii Timuridów (panowanie 1490).

W regionie Jazdu pod panowaniem dynastii Timuridów rozwijała się sztuka budowlana, a w 1457 roku zrealizowano rozbudowę wielu budowli, m.in. meczetu w Bundarahatzie (1473), dekorowanego mozaiką ceramiczną. Cechą charakterystyczną była struktura oparta na planie z niską arkadą, wysokim portalem, kopułą oraz wyraźnym podziałem wnętrza na część modlitewną i mihrabową.

Styl architektoniczny Timurydów jest ważny nie tylko ze względu na imponujące budowle w Azji Centralnej, ale także dlatego, że inspirował wszystkie wschodnie kraje muzułmańskie – od Turcji po Indie. Styl ten rozpowszechnił się dzięki bezpośredniemu poznaniu oryginalnych dzieł, ich planów i rysunków oraz migracji budowniczych i rzemieślników. W stolicach timurydzkich talent i fundusze połączyły się, tworząc styl dynastyczny, który później naśladowały potęgi takie jak Safawidzi, Osmanowie i Mongołowie. Nie tylko kopiowali formy timurydzkie, lecz także interpretowali je na różne sposoby.

Rzemiosło artystyczne w Persji i Azji Centralnej za panowania Timurydów i ich współczesnych

Podobnie jak w przypadku architektury, różne dziedziny rękodzieła rozkwitały za Timurydów i ich współczesnych. Kolejne pokolenia artystów wyznaczały standardy artyzmu w Iranie, Indiach i Turcji. Powielano timurydzkie wzory, ornamentykę oraz stosowano wypracowane

wcześniej techniki. Co więcej, wyrobieni koneserzy z pasją kolekcjonowali dzieła sztuki należące niegdyś do następców Timura. Styl timurydzki przejawiał się w różnorodnych materiałach, jednak dominującą pozycję zajmowała tu ceramika i iluminacja rękopisów. Epoka Timurydów stała się okresem klasycznym w rozwoju ilustrowanego rękopisu perskiego.

Pracownia malarska (pers. *tabchane* – „biblioteka") – instytucja, której korzenie można odnaleźć w skryptorium założonym na początku XIV wieku przez Raszida ad-Dina w Tabrizie – była zarówno ośrodkiem wytwarzania książek, jak i centrum wzornictwa. Stamtąd motywy i kompozycje rozchodziły się do innych warsztatów. Introligowane manuskrypty stanowiły nie tylko arcydzieła pięknie kaligrafowane, ilustrowane i dekorowane, lecz były również zamawiane w celach polityczno-propagandowych.

Wczesny okres

Głównym świadectwem mecenatu samego Timura nad rzemiosłem artystycznym są wykończenia i elementy wyposażenia wnętrza grobowca Ahmada Jasawiego w Turkiestanie. Z czasów panowania władcy nie zachowały się praktycznie żadne rękopisy, a jego mecenatowi można przypisać jedynie niewielką liczbę wyrobów. Jednak rozmiary i doskonała jakość przedmiotów z tego mauzoleum dowodzą, że opiece nad architekturą towarzyszyła także troska o pozostałe rzemiosła artystyczne.

Dwie pary drewnianych, dwuskrzydłowych drzwi zachowały się in situ w samym mauzoleum: jedna w głównym iwanie (72), druga przy wejściu do komnaty grobowej. W każdym skrzydle zachowano tradycyjny, trójdzielny podział na czworoboczne płyciny: większą centralną, wydłużoną w pionie, oraz dwie mniejsze po obu jej krótszych bokach. Górne płyciny pokryte są inskrypcjami, natomiast na powierzchni dolnych umieszczono po jednym geometrycznym medalionie. Jednak o maestrii zdobień drzwi stanowią znakomite płaskorzeźby w środkowych kwaterach. Te na drzwiach z głównego iwanu prezentują obramowane łukiem medaliony z arabeskowymi listkami i palmetami, osadzone na delikatnym, wiciowym tle. Naroża medalionów wypełniają jeszcze bardziej misterne, realistyczne motywy roślinne, ukazujące peonie i inne kwiaty oraz liście. Płyciny te odcinają się od obramienia skrzydeł, które zdobi pas w deseniu złożony z ośmioramiennych gwiazd wypełnionych i obramionych subtelnymi arabeskami.

Wiele z tych motywów wyewoluowało z wcześniejszych wyrobów rzeźbionych w drewnie z terenów Azji Centralnej i Iranu, takich jak te w grobowcu wzniesionym w połowie XIV wieku dla wnuka słynnego mistyka Sejfoddina Bacharziego czy składany *rahl* pod Koran datowany na rok 1359 [28]. Jednak połączenie całkowicie odrębnych elementów w jedną harmonijną kompozycję to niewątpliwie nowa jakość.

Do obu drzwi przymocowane są kołatki z brązu zdobione inkrustacjami ze srebra i złota oraz napisem w wersach zaczerpniętym z *Gulistanu* (pol. „Ogród różany") perskiego poety Sadiego.

Oby drzwi tych podwójnych skrzydeł Dziedzińca Sekretnego stały zawsze otworem,
By przyjaciela wpuszczały gościnnie,
A szczelnie zamykały się przed wrogiem.

Na obu drzwiach widnieje sygnatura Ezz ad-Dina ben Tad ad-Dina Isfahaniego, zaś te z głównego dziedzińca mają datę 1396.

---

12. Drzwi z grobowca Ahmada Jasawiego

W grobowcu zachowało się jeszcze kilka przedmiotów z epoki Timura. Najbardziej imponujące wrażenie robi gigantyczna wazaz z brązu z 1731 roku, pierwotnie przeznaczona na świąteczny pilaw podawany na zakończenie Aszury. Naczynie składa się z niemal półkulistej czaszy osadzonej na wysmukłej, wysokiej stopie. Górna część zewnętrznej ścianki udekorowana jest trzema poziomymi pasami inskrypcyjnymi o krzywoliniowym, zgeometryzowanym liternictwie, urozmaiconymi guzami i zwisającymi uchwytami. Górny napis w dukcie sols głosi, że Timur rozkazał wykonać to naczynie specjalnie do grobowca 20 sawwalu 801 roku (czyli 25 czerwca 1399 roku), a z napisu poniżej dowiadujemy się, że było ono dziełem mistrza Abd al-Aziza ben Szaraf ad-Dina Tabrunego. Dolną połowę ścianki pokrywają skierowane ku dołowi trójkątne lambrekiny wypełnione arabeskowym reliefem.

Choć rozmiary naczynia są imponujące, jego kształt i dekoracje inspirowano bez wątpienia mniejszą brązową wazą, którą kazał wykonać w 1373 roku kartuski władca Herati na potrzeby tamtejszego meczetu. Trudno sobie wyobrazić, ile wysiłku kosztowało zgromadzenie w tym odległym i odludnym terenie niezbędnych surowców i opału oraz samo wykonanie tego dzieła. Warto wspomnieć, że aby przewieźć w 1935 roku tę wazę do Leningradu, trzeba było wybudować specjalną linię kolejową.

Sześć inkrustowanych lamp oliwnych z brązu również łączy się z patronatem Timura nad grobowcem Ahmada Jasawiego. One także mają imponujące rozmiary (średnio 90 cm wysokości) i zawierają napisy z imieniem oraz tytulaturą władcy. Kształtem przypominają tralki – w trzech z nich pojemniki na oliwę są cylindryczne, a w trzech pozostałych – kuliste. Wszystkie mają wyraźnie wywinięty profil, co daje dużą różnorodność płaskich, wklęsłych i wypukłych powierzchni do dekorowania. Pasy inskrypcyjne ułożone na tle gęstej arabeski kontrastują z gładkimi powierzchniami, ozdobionymi rytowanymi palmetami, węzłami i kartuszami.

Na początku XV wieku powstały również ogromne rękopisy, choć nie można ich bezpośrednio wiązać z Timurem. Wielkie karty Koranu (177 x 101 cm), kaligrafowane w siedmiu liniach na stronie, ze względu na rozmiar, pasują do pozostałych olbrzymich dzieł zleconych przez tego władcę. W dodanych później na marginesach notatkach ich autorstwo przypisuje się jednak wnukowi Timura, wybitnemu kaligrafowi i bibliofilowi Bajsungurowi.

Najprawdopodobniej ten manuskrypt przechowywano w meczecie w Samarkandzie, wzniesionym na rozkaz Timura, ponieważ na polecenie innego jego wnuka, Ulugbega,

wyrzeźbiono tam duży kamienny pulpit pod Koran (230 x 200 cm), który pierwotnie stał w zwieńczonej kopułą sali modlitw, a obecnie znajduje się na dziedzińcu. Możliwe, że pulpit był przeznaczony właśnie pod ten rękopis. Strony są tak wielkie, że wersy w dukcie dżulal al-mohakkak pisane były na kilku kartkach papieru, które trzeba było sklejać.

Przeciwwagę dla majestatycznych, pionowych liter stanowią zamaszyste zakola liter o poziomych kształtach. Zakola te, często osadzone jedno w drugim, mają charakterystyczne dla duktu mohakkak ostro zakończone szpice.

Malowidła dworu Timuridów cechują się bogactwem motywów roślinnych, a ich kwiaty i liście stanowiły podstawę rozwoju stylu w malarstwie miniaturowym wnuka Timura, Eskandara Sultana (1384–1415). W 1400 roku otrzymał on urząd namiestnika Sziranu i Wishomu, a jego dziełem jest osiemnaście manuskryptów datowanych na okres 1410–1415. Sprawiają one wrażenie, jakby powstały do celów pedagogicznych i miały pomagać Timuridom w przyswajaniu podstawowych wiadomości na temat perskiej kultury i nauki. Wskazują też na zainteresowania astrologią, co może odzwierciedlać gust samego mecenasa lub jego doradców. Połączenie wielu dzieł w jednej niewielkiego formatu księdze oznaczało, że tekst jednego utworu często zajmował centralne pole każdej strony, podczas gdy tekst innego nanoszono ukośnie na marginesach – po to, by wersy miały równą długość i aby całość była czytelna.

Ender Stane S1418, 18,112,5 m, Bronch
Czytać jednym ciągłym strumieniem od góry do dołu strony. Na środku pionowego marginesu umieszczano ozdobny trójkątny klin. Na moich stronach, szczególnie w ustępach dotyczących astrologii, to laminowane pole służyło do trzymania karty. Koliklet jest zachowany, podczas gdy tekst z marginesu zastąpiły iluminacje. To zainteresowanie dekoracyjnym potencjałem marginesu, którego źródeł należy szukać we wcześniejszych zalajurydzkich malowidłach z ksiąg rękopiśmiennych [40], jest typowe dla omawianego okresu.

W miniaturach występują zarówno szczupłe postaci, jak i wysoko zarysowane linie horyzontu — elementy stosowane już pod koniec XIV wieku przez Dżalajrydów i innych malarzy tworzących na ich dworach, jak Muzaffarydowie. Twarze nabrały owalnego kształtu, a głowy postaci często skierowane są w jedną stronę. Postaci są większe względem otoczenia i bardziej angażują patrzącego w przedstawione wydarzenie. Pejzaże wciąż wychodzą poza ramy malowidła i wchodzą na blok tekstowy, a ilustracje często otaczają tekst ze wszystkich stron. Te kunsztownie rozbudowane kompozycje z licznymi scenami figuralnymi tak bardzo podobały się późniejszym pokoleniom, że były wielokrotnie powielane.

W innych rękopisach, na przykład w pewnej antologii skopiowanej w 1407 roku w Jazdzie, powtarza się wiele z tych cech stylistyczno-technicznych. Świadczy to o tym, że manuskrypty tworzono dla szerokiego grona odbiorców.

Pierwsze zachowane ilustrowane rękopisy powstałe w północno-wschodniej Persji i Transoksanii wykonano dla syna Timura, Szahrocha (panował 1405–1447). Prawie wszystkie dotyczą historii i świadczą o tym, że dla panujących bardzo ważne było ich własne miejsce w dziejach oraz legitymizacja władzy dynastii.

Najwcześniejszy z tych utworów, datowany na rok 1415, nosi tytuł *Kollijat-e tarichi* (Kompendium historyczne). Obejmuje przekład Balamiego żywotów proroków pióra Tabariego, historię świata z *Deami at-tawarich* Rasanda ad-Dina oraz panegiryczny życiorys Timura – *Zafarname* (Księga zwycięstwa). Dołączono do nich dodatki i załączniki napisane przez nadwornego kronikarza Szahrocha, Hafez-e Abru. Księga zawiera dwadzieścia dużych, kwadratowych miniatur przedstawiających sceny z życia proroków, z postaciami w sporych rozmiarach.

Wykorzystano w nich wiele elementów stylistycznych znanych z nieco wcześniejszych ilustrowanych rękopisów południowo-zachodniej Persji, takich jak układy kompozycyjne i przechylone głowy. Jednak tak zwany styl historyczny Szahrocha jest znacznie bardziej typowy dla ksiąg powstałych pod jego patronatem.

Najwyraźniej objawia się on w przechowywanej w Stambule księdze z 1425 roku, która zawiera ustępy z kopii *Dżami at-tawarich* Raszid ad-Dina, przepisane własnoręcznie przez Hafez-e Abru. Manuskrypt historii świata Raszid ad-Dina, który znajdował się w posiadaniu Szahrocha, był najwyraźniej wybrakowany, dlatego władca kazał swojemu kronikarzowi go uzupełnić. Hafez-e Abru zaproponował, że wykorzysta tekst, który przygotował wcześniej dla Bajsungura i rzeczywiście włączył go do rękopisu ilchanidzkiego.

Niewątpliwie fakt, że miał przed sobą rękopis z XIV wieku, skłonił go do wykorzystania wielu jego cech, takich jak duży format oraz układ trzydziestu pięciu długich wersów prozy na stronę. Miniaturzyści również musieli sugerować się starszym rękopisem, gdyż zastosowali proste, horyzontalne kompozycje, które od dawna już wyszły z mody jako ilustracje ksiąg rękopiśmiennych [77].

Na niektórych miniaturach utrzymanych w stylu historycznym artyści posłużyli się starą techniką linearyzmu i lawowania. Mimo celowego archaizowania, nie uniknęli licznych cech charakterystycznych dla współczesnego sobie stylu, m.in. używania pastelowych i kryjących farb oraz wysoko nakreślonych postaci w stylu timurydzkim.

Styl historyczny trwał krótko, został wkrótce wyparowany przez klasyczny styl malarstwa perskiego, rozwijany przez artystów tworzących pod patronatem Bajsungura (1397–1433).

Bajsungur był regentem za swojego ojca Szabrocha, który w 1420 roku powierzył mu zadanie odbicia Tabriza Turkmenom z federacji Akkojunlu, których władza rozciągała się jeszcze na południowo-zachodnią Persję oraz Bagdad. Tam, mimo zawirowań politycznych, dzalajirydzka tradycja malarstwa miniaturowego się utrzymała, o czym świadczy pięć ilustracji do „Chamay” (Piątka [portretów]) Nerammego, wykonanych w stolicy Tabrizu prawdopodobnie między 1405 a 1410 rokiem.

Zwycięski Bajsungur wrócił do Heratu z rękopisami, malarzami i kaligrafami, i założył pracownię, która stała się głównym ośrodkiem wytwórstwa książek w świecie irańskim. W unikatowym dokumencie ze zbiorów stambulskich, raporcie sporządzonym dla Bajsungura najprawdopodobniej przez kierującego pracownią doświadczonego kaligrafa Džafara ben Alego labri nege, znajduje się szczegółowy opis postępujących prac nad dwudziestoma dworskimi przedsięwzięciami artystycznymi, wśród których były rękopisy, wzorniki, wyroby rzemiosła artystycznego, namioty i dzieła architektoniczne. Wymieniono tam także dwudziestu trzech artystów: malarzy, iluminatorów, kaligrafów, introligatorów, mistrzów wykonujących ramki i kontury przedstawień, którzy pracowali zarówno pojedynczo, jak i w zespołach.

Imię Bajsungura wiąże się z ponad dwudziestoma rękopisami ilustrowanymi rysunkami. Spośród dziesięciu ilustrowanych rękopisów siedem powstało między rokiem 1426 a 1431 i jest dedykowanych księciu, co wskazuje, że osobiście brał on czynny udział w ich planowaniu i przygotowywaniu. W przeciwieństwie do ojca, zainteresowanego dziełami historycznymi, Bajsungur zamawiał kopie klasycznych dzieł literatury perskiej. Po każdej księdze widać wysmakowany gust tego wyrobionego bibliofila: gruby, kremowy papier przygotowano specjalnie z myślą o wybitnych kaligrafach, którym powierzano kopiowanie; tekst zdobią świetne miniatury i iluminacje, a całość oprawiona jest w eleganckie obwoluty ze skóry, uzupełnione wycinankami i złoconym papierem. Wszystkie elementy zostały starannie zaplanowane i tworzą kompletne dzieło sztuki.

Typowym przykładem klasycznego stylu perskiego malarstwa rękopiśmiennego jest dwadzieścia pięć ilustracji do „Kalili Dumum", skopiowanych dla Bajsungura i datowanych na październik 1429 roku. Są one harmonijnie wkomponowane w stronę, a słowo z obrazem splatają się ze sobą. W scenie „Last heaven" [78] pejzaż przebija się przez ramkę na marginesie, zaś korona drzewa po lewej stronie niknie pod głównym blokiem tekstowym i jego ramką, by ponownie wynurzyć się na marginesie. Taki wyrafinowany układ kompozycyjny stwarza silne wrażenie trójwymiarowej przestrzeni. W obrębie miniatury postaci i elementy pejzażu są ze sobą zbalansowane, a krajobraz, choć rozbudowany i zawiły, w żadnym momencie nie przyćmiewa głównego motywu. Paleta jest żywa i bogata, ujawnia szczególne upodobanie do fioletu, koloru koralowego i gamy błękitów, które są uważnie zmodulowane, tak że prowadzą wzrok patrzącego przez całą kompozycję.

W rękopisie „Księgi królewskiej" (Szahname) sporządzonym dla księcia parę miesięcy później powracają wszystkie charakterystyczne cechy bajsungurskiego stylu, mimo że ten egzemplarz okazuje się dość specyficzny. Manuskrypt jest większy (38 x 26 cm), podobnie jak dwadzieścia jeden zawartych w nim miniatur, z których spora liczba zajmuje całą powierzchnię strony, a frontyspis jest nawet dwustronny. Znane jest zainteresowanie Bajsungura epopeją Ferdousiego — kilka lat wcześniej zlecił on ponowne jej opracowanie i zamówił nowe przedsłowie, jednak pierwsza kopia tego nowego wydania nie zachowała się. Do pracy nad nią pozyskał największego kaligrafa swoich czasów.

Pitković i rzadkość wersów tych przy ślubie i perły i klejnoty uczuć tych uchwyciłem dla sułtana szejchpotckiego, pana swoich poddanych, obrońcy słabych uciśnionych,

największego sułtana naszych czasów, opiekuna sułtanatu, jak również spraw świeckich i duchowych, Bajsungura Bahador-chana, oby Bóg sprawił, by panował on wiecznie.

Ta utrzymana w podniosłym tonie tytulatura pasowałaby raczej do ojca Bajsungura niż do młodego księcia, który nie miał jeszcze możliwości zasiąść na tronie. Jego aspiracje do zajęcia miejsca w linii sułtanów dochodzą ponownie do głosu na olśniewającej dwustronicowej (luminowanej) kompozycji zamieszczonej po przedsłowiu, gdzie wymieniono z imienia i tytułów perskich szachów.

Jak się wydaje, Bajsungur osobiście wybrał sceny do zilustrowania. Niektóre z powstałych miniatur, takie jak Bahram Gur powierzany opiece Münzira, króla Jemenu, oraz Lohrasp dowiadujący się o zaginięciu Key Chiarowa, to całkiem unikalne lub bardzo rzadkie przedstawienia wydarzeń opisanych w epopei. Nietrudno zrozumieć, że motywy te przemawiały do wyobraźni młodego księcia, który bardzo pragnął zająć miejsce swojego ojca.

Nawet frontyspis, zwykle przeznaczony na wizerunek tronującego władcy, podporządkowany został książęcym gustom. Widać na nim bowiem mężczyznę w zieleni z wąsikiem — prawdopodobnie portret samego Bajsungura — który obserwuje, w towarzystwie muzykantów i służących, kosztownie skomponowaną grupę konnych myśliwych urządzających nagonkę na wilki, lisy i inną zwierzynę. Sztywne postaci są nieco większe niż na ilustracjach w innych rękopisach w stylu bajsungurskim, ale w dalszym ciągu z łatwością wkomponowują się w przestronne otoczenie. Typowy pejzaż przedstawia polanę rzadko porośniętą trawą (wzory seme) i otoczoną pokrytymi porostami skałami w malowniczych kolorach, zwłaszcza fioletowym. Styl architektoniczny, w którym rozgrywają się sceny, jest często malowany bardzo kunsztownie, co odzwierciedla ówczesne normy oraz fakt, że Bajsungur osobiście zajmował się projektowaniem inskrypcji naściennych (zob. rozdział IV).

W takiej scenie, jak Oplakiwanie Rostama, temat stonowano przez zrównoważoną kompozycję, krystaliczną wyrazistość jej elementów i techniczną perfekcję. Trudno wyobrazić sobie, by dwie miniatury mogły bardziej różnić się od siebie, porównując omawiane dzieło i ilustrację o podobnej tematyce wykonaną niecałe sto lat wcześniej.

Mimo że pracownie nadworne w Heracie przyciągały najwybitniejszych ówczesnych artystów, Sziraz pozostawał głównym ośrodkiem produkcji rękopiśmiennej, przy czym początkowo mecenat nad tą twórczością roztaczał drugi syn Szahrocha, Ebrahim Sułtan, który pełnił tam funkcję namiestnika od 1414 roku do swojej śmierci w 1435. Ebrahim Sułtan, będąc również kaligrafem, pozostawał w bliskim kontakcie z młodszym bratem w Heracie i posyłał mu nawet dary w postaci ilustrowanych manuskryptów. Jednym z takich upominków była prawdopodobnie antologia przepisana w 1420 roku przez kaligrafa Mahmuda Hoseiniego, który sześć lat wcześniej skopiował ją dla Eskandara Sułtana, o czym świadczy dedykacja mówiąca, że tom wykonano na potrzeby biblioteki Bajsungura.

W formacie i rozplanowaniu kaligrafii tekstu zachowano tradycję wcześniejszych rękopisów sziraskich, gdyż także na marginesach zapisano drugi, równoległy tekst perski, dzielony

pośrodku trójkątnym polem na kciuk, a w dwudziestu dziewięciu niewielkich miniaturach wprowadzono wysoko nakreślony horyzont i polany pokryte wzorami. Ubogo zarysowane pejzaże służą za tła dla paru wysokich, szczupłych i przedstawionych dość nieporadnie postaci.

Styl miniatur w Antologii zwraca się ku przeszłości, w rękopisach wykonanych w późniejszych latach namiestnictwa Ebrahima Sułtana wiele z wymienionych tu elementów zostało nowocześnie rozwiniętych, przez co wykształcił się nowy, charakterystyczny język artystyczny. Dobrym przykładem najświetniejszej postaci stylu miniaturowego utożsamianego z Ebrahimem Sułtanem są dwa dedykowane mu rękopisy. Szahname, którą można datować mniej więcej na rok 1435, zawiera 47 ilustracji, z których większość znajduje się na pełnych stronach, a frontyspis jest obustronny.

Rękopis miał się pierwotnie składać ze 355 kart oraz siedmiu miniatur, z których co najmniej ich część pokrywała malarską dekoracją niemal każdą stronę. Kompozycje zostały uproszczone, tak że ograniczono się tylko do przedstawienia najważniejszych postaci, które są dobrze rozpoznawalne i żywo gestykulują. Na pejzaże składają się łańcuchy górskie i wąwozy w granicach wyznaczonych przez porosty. Postaci umieszczone w pasie harczystym nie zawsze zgrabnie wpisują się w przestrzeń obrazu. Do charakterystycznych elementów strojów można zaliczyć nakrycia głowy – czuby kogucie, kobierce oraz turbany ułożone w starannie zwinięte zwoje. Na miniaturach tych powraca postać Timura, raz w scenach walki, innym razem jako dowódca kampanii wojennej, osłonięty parasolem lub w towarzystwie. Paleta barw jest bogata, choć stonowana, a jakością ustępuje miniaturom wykonanym w Heracie. Szczególnie wyróżnia się kwasowa zieleń, która wnika w papier po kruszeniu pigmentu, przez co wiele miniatur uległo częściowemu zniszczeniu [80]. Do tego stylu, związanego z patronatem Ebrahima, sięgnięto ponownie w takich rękopisach jak Szahname datowana na rok 1444. Na wyjętym z niej dwustronicowym frontyspisie wzorowano się na kompozycji z wcześniejszego frontyspisu z Zafarname [80], powielając wiele szczegółów kompozycyjnych, pejzaż i układ postaci.

W połowie XV wieku miejsce tego stylu zajęły mniej ambitne wyroby w tzw. „stylu turkmeńskim komercyjnym” (zob. poniżej).

Choć z Szirazem wiązał się wyraźny indywidualny styl, to jednak Herat pozostał głównym ośrodkiem wytwórstwa luksusowych ksiąg. Jednym z najwspanialszych i niezwykłych rękopisów z połowy XV wieku jest kopia Meradiname – opowieści o mistycznej nocnej podróży proroka Mahometa z Jerozolimy do nieba i piekła, którą odbył na swoim wierzchowcu o ludzkiej głowie, Buraku. Ten manuskrypt dużego formatu (34,3 x 25,4 cm) został skopiowany po arabsku i ugrursku (język wschodnioturecki) przez Han-Malika Bachariego. Brak w nim co prawda kolofonu, ale ponieważ został zintroligowany razem z innym tekstem przepisanym przez tego samego skrybę i datowanym na rok 1436, można przyjąć, że powstał w Heracie właśnie w tym okresie.

Niektóre spośród sześćdziesięciu jeden miniatur przedstawiają spokojny świat znany z ówczesnych ilustracji. Przykładem jest scena Mahometa i archanioła Gabriela w rajskim

ogrodzie (folio 45b), umieszczona w trójdzielnej kompozycji architektonicznej, której złocone wzory przywodzą na myśl tło z wcześniejszego „Oplakiwania Rostama” [79]. Natomiast w przedstawieniach hurys w raju (folia 49a i 49b) zapożyczono większość konwencji pejzażowych z epoki.

Miniatury ukazujące zejście Mahometa do piekła są znacznie bardziej zdumiewające. Ich charakterystycznym elementem jest nieodłączne czarne tło, podczas gdy Mahomet, wierzchowiec Burak i archanioł Gabriel znajdują się zawsze po prawej stronie obrazu, mając za sobą złotą chmurkę. Najwięcej wyobraźni twórczej artysta wykazał jednak na stronach lewych, gdzie ukazał całą gamę okrutnych cierpień zadawanych grzesznikom za ich niecne występki. W Koranie (sura XVIII, 29) powiedziane jest, że niesprawiedliwych – w tekście angielskim „tych, którzy trwonią spadek sierot” – obejmie ogień, a jeśli będą wzywać pomocy, dostaną wodę podobną do roztopionego metalu. Tak właśnie na ilustracjach tych męczenników [81] widzimy, jak czerwone demony wlewają im do gardzieli ciekły metal, a diabelski strażnik pilnuje, by wszystko przebiegało prawidłowo. Na innych miniaturach podobne kary cierpią cudzołożnice, którym skapują złoczyńcy. Aby stworzyć takie ziejące grozą przedstawienia piekła i mąk piekielnych, malarz musiał wykraczać poza perskie konwencje malarskie i sięgać do sfory wyobrażeń z Azji Centralnej oraz do szamańskich tradycji koczowniczych plemion.

Swast ten jest najlepiej znany z serii pojedynczych plansz [82], przedstawiających nomadów, derwiszów, szamanów i potworów, spośród których spora liczba nosi sygnaturę Sijah Kalattia (czyli „Czarnego Pióra”). Do namalowania tych fantastycznych postaci użyto ponurych barw, głównie błękitu i brązu, a wybrano szorstki, niewygładzony papier, na którym nie zaznaczono żadnych zarysów pejzażu ani innej scenerii. Gesty sylwetek tchną dramatyzmem, ich twarze są pełne ekspresji, a szaty układają się w grube, ciężkie fałdy, jednak sens poszczególnych obrazów pozostaje zagadką. Wspólna dla tych miniatur jednolitość stylu pozwala wnioskować, że wiele z nich, jeśli nie wszystkie, powstało w jednej pracowni, a być może nawet wyszło spod pędzla jednego artysty. Mimo to geograficzne i chronologiczne umiejscowienie tego domniemanego warsztatu pozostaje kwestią sporną. W przypadku obrazów Sijah Kalattia najbardziej prawdopodobnym obszarem jest rejon Azji Centralnej z początku XV wieku, choć niektórzy badacze opowiadają się również za patronatem turkmeńskim z zachodniej Persji w ostatnich dekadach tego stulecia.

Rękopis znacznie bardziej typowy dla głównego nurtu wielkomiejskiego stylu herackiego to kopia Szahname, powstała około 1450 roku dla innego syna Szahrocha, Mohammada Dżukiego. Podobnie jak miniatury z kopii wykonanej dla jego brata Bajsungura, owe trzydzieści trzy sceny z rękopisu Mohammada Dżukiego wydają się stanowić część jednolitego stylistycznie cyklu. Jednak podczas gdy księga Bajsungura była wyrazem królewskich aspiracji księcia, omawiana pozycja jest bardziej romantyczna, magiczna i utrzymana w lżejszym tonie. W scenie „Tahmine wchodzącej do sypialni Rostama” [83] zachowano równowagę kompozycyjną i wyraziste barwy szkoły Bajsungura, ale na innych miniaturach, zwłaszcza dużych scenach batalistycznych, drobne postaci zdominowane są

przez otoczenie. Na niektórych iluminacjach zamki zwisają niebezpiecznie nad przepaściami, a gęste skały pejzażu przywołują na myśl baśniowy świat fantazji.

Rękopis był cenioną własnością dworu mogolskiego, a kolejni władcy od Babura po Aurangzeba umieszczali w nim swoje pieczęcie. Szahdżahan własnoręcznie dopisał nawet kilka słów i wzbogacił go o dwie kolejne miniatury. Po księdze widać techniczny kunszt malarstwa timurydzkiego z pierwszej połowy XV wieku, jednak iluminacje nie są tak udane jak te zamawiane przez Bajsungura czy późniejsze, łączone z twórczością malarską Behzada.

Okres politycznego zamętu

Nie znamy dokładnej historii produkcji książek w Heracie w latach zamętu politycznego, który nastąpił po śmierci Szahrocha w 1447 roku i trwał aż do roku 1470, kiedy tron objął Hosein Bajkara. Jeżeli w ogóle można mieć pewność co do umiejscowienia któregoś z rękopisów z tego okresu, to liczba takich jest bardzo ograniczona. Przypuszcza się też, że po zajęciu Heratu w 1458 roku

Nie znamy dokładnej historii produkcji książek w Heracie w okresie zamętu politycznego, który nastąpił po śmierci Szahrocha w 1447 roku i trwał aż do roku 1470, kiedy tron objął Hosejn Bajkara. Jeżeli w ogóle można mieć pewność co do umiejscowienia którychkolwiek rękopisów z tego okresu, to jest ich zaledwie kilka. Przypuszcza się także, że po zajęciu Heratu w 1458 roku, w następstwie sukcesji mecenatu Hosejna Bajkary (panował w latach 1470–1506), miasto ponownie osiągnęło rangę głównego ośrodka twórczości literackiej i produkcji manuskryptów w świecie Timurydów.

Hosejn Bajkara, pomniejszy książę timurydzki (prawdopodobny praprawnuk Timura po linii jego syna Omara Szejcha), wykorzystał walki między turkmenskimi władcami na zachodzie a timurydzkimi sułtanami na wschodzie. Po opuszczeniu Chorermu, gdzie wcześniej się schronił, wiosną 1469 roku zajął Herat bez walki. Rok później Turkmeni z konfederacji Białych Baranów na krótko odbili miasto, lecz Hosejn skutecznie ich przepędził. Ustanowił tam wspaniały dwór, który przez następne trzydzieści sześć lat przeżywał okres świetności. Do Heratu ściągali wówczas liczni twórcy pióra i pędzla, w tym poeta Na’roddin Abdurrahman Drami oraz mały stan i wierszopisarz Aliszir Nawai.

Najwcześniejszy ilustrowany rękopis, o którym wiadomo, że został zamówiony przez sułtana, to kopia *Zafarname* wykonana przez Sziralego w 1467 roku. Ta data pozwala przypuszczać, że jeszcze przed zajęciem Heratu Hosejn Bajkara pragnął połączyć swoją osobę z postacią przodka Timura, którego życiu i czynom poświęcony jest rękopis. Zostawiono w nim wolne miejsce na serię dwustronicowych miniatur, co wskazuje na związek z wcześniejszym iluminowanym egzemplarzem tego dzieła, skopiowanym w 1436 roku dla Ebrahima Soltana. Tam również zamieszczono nietypowo dużą liczbę dwustronnych kompozycji, a wiadomo, że wówczas przebywał on w Heracie.

Miniatury z *Zafarname* Hosejna Bajkary przedstawiają albo Timura, albo Omara Szejcha i obrazują sceny z życia Timura, takie jak wstąpienie na tron, cztery decydujące bitwy stoczone przez niego oraz budowę meczetu w Samarkandzie. Dobór tematyczny iluminacji wskazuje, że zgodnie z wolą mecenasa rękopis miał podkreślać jego więzy krwi z Timurem, który założył dynastię, ustanowił granice podległego terytorium i był orędownikiem islamu. Nie ulega wątpliwości, że kopia powstała zanim Hosejn Bajkara zdobył Chorasan i uczynił Herat swoją stolicą, niejako w antycypacji tych sukcesów. Z czasem rękopis stał się symbolem prawa Timurydów do sprawowania władzy — świadczy o tym fakt, że sprowadzono go także na dwór Wielkich Mogołów w Indiach, gdzie władcy tacy jak Akbar, Dżahangir i Szahdżahan bardzo sobie cenili jego posiadanie (zob. rozdz. XIX).

Za twórcę iluminacji w tym rękopisie często uważa się wybitnego perskiego miniaturzystę Behzada, choć nie są one sygnowane — przypisywanie ich jemu opiera się na porównaniach ze stylem jego pewnych, bezsprzecznych dzieł. Behzad urodził się w latach 50. XV wieku, do Heratu przybył około trzydzieści lat później, najpierw pracując dla druha Hosejna Bajkary, Aliszira Nawai, a potem dla samego sułtana. Możliwe, że po śmierci tego ostatniego służył swym talentem także szejbanidzkiemu władcy Heratu, a następnie przeniósł się do Tabrizu, gdzie objął stanowisko naczelnego bibliotekarza księgozbioru Safawidów i kierował pracami młodszych bibliotekarzy, kaligrafów, malarzy, pozłotników, dekoratorów marginesów i rzemieślników zajmujących się złoceniem i malowaniem lapis lazuli. Zmarł w 1536 roku.

Najlepiej styl Behzada ilustrują ilustracje do *Bustanu* (Sad'u) Sadiego, skopiowanego w 1488 roku dla biblioteki Hosejna Bajkary. W sumie jest ich pięć, z czego dwie miniatury sygnowane są na dekoracji architektonicznej, a na estampażach umieszczono autografy w dyskretnych miejscach — na kolczanie i na księdze — które większość badaczy uznaje za autentyczne. Wszystkie te malowidła prezentują jednolity styl i wysoki poziom artystyczny: barwy są wyraziste, starannie dobrane, z przewagą błękitów i zieleni, łagodzonych przez ciepłe kolory, zwłaszcza jasny pomarańcz. Żywe postaci, nierzadko w zabawnych pozach, oddają codzienne zajęcia, takie jak murarka, jedzenie czy picie — czynności te przedstawiono bardziej realistycznie niż u poprzedników. Na przykład nadzorca budowlany w górnym lewym rogu ilustracji nr 84 nie szczędzi podwładnym cięgów. To już nie są uogólnione typy ludzkie, lecz jednostki o zindywidualizowanych cechach.

Za najlepszą kompozycję Behzada uznać należy miniaturę *Uwolnienie Josu i Bustanu* ze zbiorów kairskich. W wersach poematu Sadiego, ujętych w delikatne obramienia dopasowane do kształtu liter, ukazana jest scena, jak Zulejka, żona Potifara, próbowała oczarować swymi wdziękami Josufa, biblijnego Józefa. Jednak treść utworu nie sugeruje tak ambitnej oprawy, na jaką zdecydował się Behzad. Opis pałacu z jej erotycznymi malowidłami pochodzi z poematu mistycznego poety timurydzkiego, Dżamiego. Dwa dwuwiersze z tego poematu umieszczono na fasadzie ejwani w środkowej części miniatury. Z wersji Dżamiego wynika, że Zulejka kazała wznieść pałac z okazałymi komnatami, których ściany pokryto erotycznymi malowidłami przedstawiającymi wspólne igraszki jej i Josufa. Prowadziła onie niczego nie podejrzewającego młodzieńca z jednej sali do drugiej, zamykając za sobą drzwi.

Gdy dotarli do ostatniego pokoju, rzuciła się na niego namiętnie, on jednak wymknął się, pokonując siedem zamkniętych drzwi, które cudownie się przed nim otwierały.

Behzad wybrał bardziej dramatyczny moment — scenę, gdy Zulejka ulega namiętności i próbuje uściskać Josufa. Miniatura ma kilka poziomów znaczeniowych. Z jednej strony jest to dosłowne wyobrażenie bogato zdobionego pałacu z licznymi zamkniętymi drzwiami, co w sugestywny sposób oddaje uczucie odosobnienia i uwięzienia Josufa. Choć historia nawiązuje do opowieści z XII sury Koranu, artysta ukazał ją w stylu perskiego malarstwa miniaturowego, osadzając ją w realiach własnej epoki. Opustoszały pałac zbudowany jest z palonej cegły i bogato zdobiony mozaikami ceramicznymi, drewnianymi boazeriami i kobiercami — dokładnie tak, jak budowle okresu timurydzkiego. Utwór Drami jest zarazem alegorią duchowych poszukiwań duszy ludzkiej, pragnącej odnaleźć boską miłość i piękno. Miniatura Behzada świet

Większość sprzętów codziennego użytku z doby Timurydów z upływem stuleci zaginęła, jednak niektóre z nich jesteśmy w stanie zrekonstruować na podstawie miniatur. Przykładem jest podwójny frontyspis kairskiego *Bustanu*, który przedstawia dwór Hoseyna Bajkary. Po lewej stronie, pod baldachimem, na dywanie ozdobionym geometrycznymi medalionami zasiada książę. Na niskim stoliku przed nim stoi chińska błękitno-biała porcelana oraz metalowe dzhany. Po prawej stronie służący i dworzanie napełniają butelki i flaszki oraz wnoszą i wynoszą potrawy.

Z tego okresu zachowało się bardzo niewiele tkanin i kobierców, dlatego jedynym źródłem do ich rekonstrukcji są miniatury w rękopisach. Więcej wiadomo o wyrobach metalowych. Do naszych czasów przetrwało niemal sto przedmiotów wykonanych z mosiądzu, inkrustowanych lub rytowanych i powlekanych cyną. Jeden z najbardziej typowych XV-wiecznych kształtów to dzhanuszek (średnia wysokość 13,5 cm) z uchwytem wygiętym na kształt łacińskiej litery S. Takie naczynie, dzieło Habib Allaha ben Al Hahardżaniego, datowane jest na rok 1461. Każdy wolny fragment powierzchni zdobi dekoracja, głównie epigrafy: szeroki pas zawiera życzenia pomyślności dla właściciela. Arabeska otacza dwa mistyczne gazele, a inskrypcje wysławiają wino, nawiązując do XIV-wiecznego poety Hafeza. Nawet stopka naczynia zdobiona jest inskrypcjami z życzeniami i sygnaturą rzemieślnika.

Nie znamy dokładnie właściciela tego naczynia, ale właścicielami tego typu dzbanów byli książęta — świadczy o tym inny egzemplarz wykonany w kwietniu tego samego roku przez Mohammada ben Szams ad-Dina al-Gurniego, służący Hoseynowi Bajkarze. Ten kształt w metalu można prześledzić do początków XIII wieku, a znamy go również z wyrobów ceramicznych i metalowych. Zadziwiające jest podobieństwo do białego dzbanuszka z nefrytu, przechowywanego w Lizbonie, na którym znajduje się inskrypcja z imieniem i tytułaturą Ulugłej, a uchwyt ma smoczy kształt w formie litery S. Ceramicy chińscy naśladowali takie formy — widoczne to jest na przykładzie błękitno-białej porcelany z okresu cesarza Xuande (1426–1435), wykonanej być może z myślą o rynkach zagranicznych.

Chińska błękitno-biała porcelana była wysoko ceniona w XV-wiecznej Persji, co potwierdza fakt, że umieszczano ją na miniaturach, a perscy ceramicy często próbowali ją naśladować. Jednak wyroby timurydzkie tego typu były niezwykle rzadkie i przeważnie niższej jakości — szkliwo było grube, a dekoracje często mierne. Jeden z nielicznych datowanych egzemplarzy to półmisek wykonany w 1473 roku w Maszhadzie. Na jego powierzchni widnieją trzy chryzantemy na tle luźno rozłożonej roślinnej wici, a na otoku znajduje się inskrypcja z perską poezją oraz niezgrabna wersja chińskiego wzoru z chmurkami i skałami, który później stał się bardzo popularny na wyrobach ceramicznych z Izniku.

Wiele wyśmienitych dzieł sztuki XV-wiecznej Persji powstało dla potomków Timura, więc określanie ich mianem timurydzkich jest w pełni uzasadnione. Jednak w niektórych przypadkach takie przyporządkowanie dynastyczne jest nietrafne. Przykładem jest znana kopia *Chamsy Nezamiego*, którą miał przepisać kaligraf Azhar na zamówienie timurydzkiego księcia Abul-Kasema Babura (panował 1449–1457), który zmarł, zanim prace zostały ukończone. Rok później Herat został złupiony przez Dzahanszaha z federacji Karakojunlu, a manuskrypt trafił do jego syna, Pir Budaka. Później znajdował się w posiadaniu sułtana Chalila z Akkojunlu, który zlecił kaligrafowi Abd ar-Rahmanowi Chorezmiemu, zwanemu Anisi, wykonanie kolejnych manuskryptów. W czasie panowania sułtana Chalila (zmarłego ok. 1490) ten manuskrypt był nadal w użyciu, a następnie przeszedł pod opiekę dynastii Safawidów, która w latach 1501–1524 objęła patronat nad tym stylem.

Styl huski (huskiego) sedesolaceracyjny białych Boranom zaczął się rozwijać od połowy XV wieku, co można zauważyć w różnych przykładach miniatur, gdzie intensywne zielenie zastąpiły wcześniej dominujące brązy. W tym okresie zmieniały się również techniki przedstawiania pejzażu i architektury — uproszczone tła zastąpiono bardziej rozbudowanymi scenami pełnymi detali roślinnych i architektonicznych. Kontury postaci, często noszących duże, przekrzywione turbany, nakreślone były bardzo elegancką linią.

Innym przykładem jest tak zwany styl brązowy (turkumral), reprezentowany przez grupę 26 miniatur, w których postaci mają zaznaczone rysy twarzy i włosy w odcieniach brązu.

Dziedzictwo sztuk zdobniczych z Persji i Transoksanii XV wieku przetrwało nie tylko dzięki wybitnym dziełom wykonanym dla patronów timurydzkich, ale także dzięki artystom i rzemieślnikom, którzy przenieśli styl timurydzki na inne obszary muzułmańskiego świata. Repertuar wzorów wizualnych doby Timurydów, wykształcony na terenie Persji i Azji Centralnej, przeniknął do sztuk plastycznych innych regionów, zwłaszcza Turcji i muzułmańskich Indii, gdzie dał początek tak zwanemu międzynarodowemu stylowi timurydzkiemu. Styl ten, z typowymi motywami kwiatowymi wkomponowanymi w harmonijne arabeski, odegrał szczególnie istotną rolę w rozwoju odrębnego języka artystycznego Imperium Osmańskiego w XVI wieku.

ILCHANIDZI

Głównym ośrodkiem produkcji przedmiotów lustrowanych pozostawał Kaszan, gdzie tradycje tego rzemiosła przekazywano z ojca na syna. Najsłynniejsi dekoratorzy ceramiki wywodzili się z rodu potomków Abu Tahera. Sygnatura jednego z nich – Jusufa ben Alego ben Mohammada ben Abi Tahera – widoczna jest na mihrabie z emamzade Dżabiego w Waraminie (1305), na płytkach okładzinowych tworzących fryz datowany na 1309 rok (obecnie w British Museum oraz Muzeum Sztuki Islamskiej w Kairze), a także na dużym mihrabie z 1334 roku, zdemontowanym z Dar-e Beheszt w Komie i przewiezionym do Muzeum Starożytnego Iranu w Teheranie. Jusuf oraz inni dekoratorzy z jego kręgu posługiwali się również innymi technikami ceramicznymi – świadczy o tym fakt, że sygnował także modelowaną płytkę okładzinową malowaną podszkliwnie czernią.

Wspomniany materiał tekstylny z imieniem Abu Sa'ida (pan. 1317–1335), prawdopodobnie wykonany w Tabrizie, zawiera inskrypcję informującą o produkcji w królewskiej manufakturze i przeznaczeniu na użytek lokalny, nie eksportowy.

Rzemieślnik o wcześniejszej dacie działalności – pracujący w latach 1242–1265 – również sygnował wyroby zdobione lustrem. Jego bracia poświęcili się innym zawodom: Dżamal ad-Din Mahmud został murzykiem (duchownym) chonaki Suhrawardijja przy zespole grobowym Abd as-Samada w Damghanie, a Dżamal ad-Din Abu al-Kasim – autorem traktatu na temat kamieni szlachetnych i minerałów, który do dziś stanowi jedno z głównych źródeł wiedzy o sztuce ceramicznej średniowiecznego Iranu. Dzięki niemu wiadomo m.in., skąd pochodziły surowce ceramiczne, jak je przygotowywano oraz jak przebiegał proces wypalania, szkliwienia, polerowania i malowania naczyń.

Pewną grupę malowanych i złoconych naczyń oraz płytek okładzinowych z przełomu XIII i XIV wieku określa się mianem *lajwardina* (od perskiego *lajward* – lapis lazuli), co nawiązuje do dominującego granatowego odcienia szkliwa. Niektóre z nich szkliwiono w odcieniu turkusowym lub niebieskoszarym. Wyroby te pokrywano złotem i malowano podszkliwnie angobą – w kolorze czerwonym, czarnym i białym. Zastąpiły one popularne przed najazdem mongolskim naczynia malowane techniką lustra. Ich produkcja była kosztowna – ze względu na użycie drogich surowców i konieczność drugiego wypalania w specjalnych piecach – i trwała przez dłuższy czas. Technika ta została opisana w traktacie Abu al-Kasima, a przykładem takiego wyrobu jest fragmentarycznie zachowana płytka w kształcie gwiazdy z 1315 roku oraz misa z 1334 roku, stanowiąca późny przykład tego typu ceramiki.

Naczynia te mają czerwony lub szarawy, chropowaty czerep i raczej nie wyróżniają się kształtem. Misy często zdobią promieniście rozchodzące się wzory, uzupełnione motywami roślinnymi, kółkami i łodyżkami. Lamperie – złożone z płytek okładzinowych w kształcie gwiazdy i krzyża, szkliwionych na przemian w odcieniach jasnego i ciemnego błękitu – umieszczano u dołu fryzu złożonego z kwadratowych płytek z inskrypcjami oraz z przedstawieniami *simorgów* i smoków w bordiurach. Wzory te mogły być inspirowane chińskimi jedwabiami.

W regionie od Hamedanu do Isfahanu, zwanym w źródłach „sofwanabadzkim" (od domniemanego ośrodka produkcyjnego Sofwanabad), odnaleziono wiele fragmentów

ceramiki. Mimo że termin ten ukuto dopiero w XX wieku, nie odnaleziono żadnych pisemnych wzmianek o takim ośrodku w średniowieczu. Nazwa ta ma więc charakter wygodny, choć umowny. Najbardziej charakterystycznym wyrobem tego typu jest głęboka stożkowata misa o szerokiej, spłaszczonej krawędzi opadającej do środka i wystającej na zewnątrz. Dekoracje zewnętrzne tworzą wzory w formie „perełek", wnętrze natomiast zdobią typowe dla regionu motywy ornamentalne.

Muzeum Sztuk Pięknych
Misy zdobiły zazwyczaj przedstawienia czworonożnych zwierząt lub ptaków na tle dużych, wyraźnie zaznaczonych liści. Grubo nakładana ciemnoszara lub szarozielonkawa angoba, stanowiąca tło kompozycji, nadawała powierzchni grudkowatą fakturę. Podobne zainteresowanie efektem faktury można zaobserwować w grupie wyrobów ceramicznych modelowanych w formie, o monochromatycznym wykończeniu. Do tej grupy zaliczają się duże naczynia zasobowe, misy o kanelowanych kształtach, dzbany, figurki oraz formy reliefowe używane do odciskania. Naczynia te szkliwiono na kolor błękitu kobaltowego lub turkusowego i ozdabiano reliefową dekoracją odciskaną z form, składającą się z motywów roślinnych, epigraficznych i figuralnych.

Podobnie jak w przypadku tkanin, trudno uzyskać pełen obraz produkcji wyrobów metalowych z okresu ilchanidzkiego, bazując wyłącznie na zachowanych egzemplarzach, które można przypisać Persji tej epoki. Na przykładzie pionka z 1281 roku, wykonanego przez Mahmuda ben Sunkura i inkrustowanego srebrem oraz złotem, widać, że wcześniejsze style i techniki były nadal praktykowane – choć miejsce dawniej używanej miedzianej inkrustacji zajęło złoto. Współcześni twórcy kronik, tacy jak Hamdollah Mostoufi Kazwini (1281–1349), wspominają o licznych ośrodkach metalurgicznych. Potwierdzają to również miniatury z rękopisów tej epoki, przedstawiające przedmioty codziennego użytku i detale architektoniczne wykonane z metalu.

Jednym z najczęściej ukazywanych przedmiotów jest duży świecznik podłogowy. Egzemplarz przechowywany w Bostonie (26), któremu brakuje nasadki i tulei, został w 1308 roku ofiarowany mauzoleum Bajazyda Bastamiego przez Karima ad-Dina Szouganiego, wezyra sułtana Uldżajtu. To bez wątpienia największy zachowany świecznik z obszaru muzułmańskiej Persji. Ścięta, stożkowata podstawa świecznika jest u góry i u dołu otoczona wąskimi pasami ornamentów roślinnych, z których większość utraciła inkrustację ze srebra. Korpus zdobią cztery medaliony z inkrustowanymi wzorami roślinnymi, rozmieszczone naprzemiennie z czterema kartuszami zawierającymi inskrypcje dedykacyjne, wykonane tą samą techniką. Poza tym powierzchnia obiektu pozostaje gładka.

Kartusz o skomplikowanej arabeskowej ornamentyce, umieszczony na gładkim tle, przypomina freskowe dekoracje z wnętrza grobowca Uldżajtu w Soltanije. Podobne motywy można odnaleźć w miniaturach z rękopisów epoki. Obecność na świeczniku motywów piwonii i lotosu świadczy o bliskich kontaktach dyplomatycznych i handlowych ilchanidów z Chinami. To właśnie dzięki tym relacjom artyści perscy czerpali inspiracje z wyrobów dynastii Yuan. Choć nie wskazano miejsca wykonania świecznika, jego kunszt i zastosowane

materiały sugerują, że powstał na zamówienie wysoko postawionego mecenasa – najprawdopodobniej w samej stolicy, Tabrizie.

Większość pozostałych świeczników przypisywanych temu okresowi pokryta jest w całości dekoracją, również figuralną. Tradycyjnie grupę około pięćdziesięciu świeczników o wklęsłych ściankach, ozdobionych scenami nawiązującymi do życia dworskiego oraz prac sezonowych, przypisywano warsztatom działającym w północno-zachodniej Persji, pod panowaniem Ilchanidów. Jednak bardziej prawdopodobne wydaje się ich pochodzenie z Anatolii z okresu seldżuckiego.

Tylko cztery inne przedmioty można bezsprzecznie przypisać temu regionowi i epoce – są to kuliste złączki z brązu (o średnicy 13 cm), należące do krat okiennych, inkrustowane złotem, srebrem i czarną pastą bitumiczną. Na trzech z nich widnieje imię Uldżajtu, co sugeruje, że mogły zdobić jego grobowiec w Soltanije. Ornamentyka obejmuje kartusze, arabeskowe wici oraz wzory przypominające łacińską literę T. Na podobnym przedmiocie (o średnicy 9 cm) przedstawiono jeźdźca z sokołem w centralnym medalionie na tle arabeskowych wici oraz motywów piwonii na zewnętrznym pasie dekoracyjnym.

Sziraz, położony w południowo-zachodniej Persji, był kolejnym ważnym ośrodkiem produkcji wyrobów z brązu i mosiądzu, inkrustowanych złotem, srebrem i czarną pastą bitumiczną. Kluczowym zabytkiem z tego regionu jest wiaderko (wysokość 48,7 cm) wykonane w 1332 roku przez Muhammada Szaha Sziraziego, który określa się jako sługa indżuidzkiego władcy Szirazu – Szaraf ad-Dina Mahmuda – za panowania anonimowego sułtana noszącego tytuł „następcy królestwa Salomona” (*wares-e molk-e Solejman*). To określenie nawiązuje do achemenidzkich budowli z prowincji Fars, którą tradycyjnie uważano za siedzibę ducha Salomona, i stało się częścią oficjalnej tytulatury władców.

Wiaderko, wyposażone w kabłąkowaty uchwyt, zdobią kartusze epigraficzne i medaliony pokryte geometrycznym wzorem, rozmieszczone naprzemiennie na jego zewnętrznej ściance. Puste przestrzenie między ornamentami wypełniają stylizowane arabeskowe motywy, układające się w kształty kwiatów, motywów architektonicznych oraz liter przypominających łacińskie T. Charakterystyczna tytulatura, cechy stylistyczne inskrypcji, dekoracyjne elementy i wysokiej jakości wykonanie wskazują na rozwiniętą szkołę metaloplastyki z tego okresu. Produkcja tego typu wyrobów osiągnęła swój szczyt w XIV wieku, zanim uległa stopniowemu zahamowaniu.

W XIV wieku charakterystyczne dla Szirazu scrarie (misy lub czary) miały niską, zaokrągloną ku wnętrzu formę i były dekorowane naprzemiennie kartuszami z inskrypcjami – m.in. z tytułem „dziedzica królestwa Salomona” – oraz wielopłatkowymi medalionami przedstawiającymi postacie mitologiczne, jeźdźców i tronujących władców. Wylewy wielu naczyń zdobią pojedyncze kręgi biegnących zwierząt, z zewnątrz pojawiają się motywy słoneczne, natomiast wnętrza niektórych mis ukazują symboliczne przedstawienia ryb pływających wokół słońca.

Na podstawie egzemplarza z Modeny, sygnowanego przez Abd al-Kadera Sziraziego i datowanego na 1305 rok, można sądzić, że produkcja takich naczyń nasiliła się w drugiej ćwierci XIV wieku. W tym czasie Sziraz znajdował się pod panowaniem dynastii Indżuidów – rodu, który pierwotnie sprawował nadzór nad sułtańskimi posiadłościami Ilchanidów (mong-e ingdi), a około 1325 roku uniezależnił się całkowicie od ich władzy. Indżuidzi byli aktywnymi mecenasami sztuki – w latach 30. XIV wieku pod ich patronatem powstało wiele bogato ilustrowanych rękopisów utrzymanych w charakterystycznym, lokalnym stylu.

Przykładem wyrobu metalowego z tego okresu może być duża misa wykonana dla indżuidzkiego emira Abu Iszaka (panował 1343–1353), zdobiona medalionami z przedstawieniami jeźdźców. W późniejszych misach ścianki stają się prostsze, a ich wysokość przewyższa średnicę dna. Podobnie jak na współczesnych miniaturach rękopiśmiennych, postacie przedstawiane na naczyniach stają się coraz bardziej wydłużone i smukłe, a miejsce narożnej czapki mongolskiej zajmuje małe, zaokrąglone nakrycie głowy. Inskrypcje również ulegają zmianie – litery stają się wyższe i smuklejsze, a przez środek tekstu biegnie dodatkowa linia stylizowana na kaligrafię używaną w późnoilchanidzkich inskrypcjach.

Drewno nadal wykorzystywano zarówno do wystroju wnętrz, jak i do produkcji przenośnych sprzętów użytkowych. Do najważniejszych obiektów zachowanych z końca XIV wieku należą minbary meczetów w Nainie i Isfahanie, w centralnej Persji. Oba mają zbliżony kształt, jednak minbar w Nainie zwieńczony jest baldachimem. Został on zamówiony przez kupca w 1311 roku, a sygnował go Mahmud-szah ben Mohammad – mistrz (nakkasz) z Kermanu. Trójkątne boki minbaru złożone są z prostokątnych płyt dekorowanych płaskorzeźbionymi arabeskami w stylu nawiązującym do ornamentyki samaryjskiej, ujętymi w ramy łączone na czopy.

Minbar z Isfahanu zdobią złożone wzory z ośmiobocznych plakietek ornamentowanych wklęsłym reliefem. Wzory te przypominają dekoracje minbaru z Nainu, jednak pojawiają się nowe elementy, znane z ówczesnych stiuków – stylizowane inskrypcje w kwadratowym piśmie oraz realistycznie ukształtowane liście w wypukłym reliefie.

Te same elementy dekoracyjne występują również na wyrobach drewnianych, takich jak drzwi meczetu przy mauzoleum Bajazyda z Bastamu (1307–1309), grupa cenotafów z okolic Soltanije oraz składana podstawka pod Koran (rahl) wykonana w 1359 roku przez Hasana ben Solejmana Isfahaniego. Wyróżnia się ona głęboko rzeźbioną dekoracją z motywami kwiatowymi i inskrypcjami.

Część obiektów, jak przypuszcza się, pochodzi z niezidentyfikowanego warsztatu z Hamadanu – być może związanego z grobowcami Estery i Mordechaja. Wszystkie dekoracyjne motywy zastosowane na tych wyrobach są typowe dla perskiego stylu rzemiosła drewnianego – z wyjątkiem inskrypcji wykonanych w języku

Setika kharki

Już od stuleci w świecie muzułmańskim sporządzano iluminowane i ilustrowane księgi, jednak po najazdach Mongołów na Persję zaczęły one powstawać w większych ilościach i rozmiarach. Zachowane przykłady z tej epoki dowodzą, że książkę pojmowano w całości jako dzieło sztuki, a wszystkie kolejne etapy procesu jej tworzenia – czyli kopiowanie, iluminacja, malowanie miniatur i prace introligatorskie – stanowiły integralną całość. Być może już wcześniej traktowano książki w podobny sposób. W przetrwałych do dziś egzemplarzach widać, że woluminy sporządzane na początku XIV wieku były znacznie bogaciej ilustrowane i miały za zadanie wizualnie komentować styl życia ówczesnego społeczeństwa.

Nasza wiedza na temat szczegółów procesu wytwarzania tego tak ważnego dzieła artystycznego jest jednak ograniczona – kolejne kroki jego powstawania znamy lepiej dopiero od XV–XVI wieku (zob. rozdz. VI–XII).

Jak można przypuszczać na podstawie jednej z najwcześniejszych zachowanych opraw perskich, były one wciąż jeszcze stosunkowo proste. Oprawa ta podporządkowana jest typowemu układowi książki muzułmańskiej – grzbiet znajduje się po stronie prawej, zaś klapa i przednia okładka mocowane są od lewej do tylnej okładki. Chroni ona rękopis *Manafe' al-ḥayawān* (*Korzyści płynące ze zwierząt*) Ibn Bakhtiszu, kopiowany w 1297 lub 1299 roku (ostatnia cyfra jest nieczytelna) w jednej ze stolic Ilchanidów – Maraghe, w północno-zachodniej Persji. Oprawa wydaje się pochodzić z tego samego okresu co sam tekst. Ciemnobrunatną, skórzaną okładkę o wymiarach 33,9 × 25 cm zdobią motywy dekoracyjne tłoczone na ślepo za pomocą kilku stempli. Zarówno na wierzchu, jak i spodzie widnieją migdałowe medaliony z trzema promieniście rozchodzącymi się elementami. Wszystkie wzory – z wyjątkiem dwóch zgrabnych arabesek na klapie – są symetryczne. Całość emanuje surową wytwornością.

Największym kaligrafem XIII wieku, a być może i wszech czasów, był Dżamal ad-Din Abu Madżd ibn Abd Allah al-Musuli, znany jako Jakut al-Mustasimi (1221–1298). Był on nadwornym sekretarzem ostatniego kalifa bagdadzkiego z dynastii Abbasydów – Al-Mustasima (stąd przydomek). Jakut doprowadził do perfekcji proporcjonalny dukt opracowany przez Ibn Muklę (zm. 940) i udoskonalony przez Ibn al-Bawwaba (zm. 1042), w którym wymiary liter wyznaczano przy użyciu kropek diakrytycznych, koła i półkola, rysowanych czubkiem trzcinowego pióra. Dzięki wprowadzonej przez Jakuta metodzie przycinania szpica trzcinki na skos, pismo zyskało elegancję, a on sam zyskał miano „sułtana", „wzoru" i „gwiazdy przewodniej kaligrafów".

Jakut opanował po mistrzowsku sześć kanonicznych stylów pisma: *nasch*, *rejhan*, *mohakkak*, *sols*, *touki* i *rika*. Podobno przepisywał dwa egzemplarze Koranu miesięcznie, choć do naszych czasów przetrwało niewiele z tych rękopisów. Dzieła mistrza chwalili późniejsi kolekcjonerzy i kaligrafowie. Przypisuje mu się także wiele przykładów wybitnej kaligrafii oraz sześciu słynnych uczniów, od których wywodziła się większość kaligrafów Persji i Turcji.

Uczniowie ci poszukiwali ujścia dla swojej twórczości nie tylko na papierze, ale i w innych materiałach. Hajdar, jeden z nich, zaprojektował np. stiukowe inskrypcje w Natanzie, w Isfahanie

Na początku XIV wieku, pod patronatem Ilchanidów, powstało ponad dwadzieścia rękopisów koranicznych zakrojonych na tak szeroką skalę, że swoimi rozmiarami, formatem i wspaniałością przewyższały wszystkie wcześniej znane egzemplarze. Najbardziej imponujące spośród nich to pięć manuskryptów z rejonu Mezopotamii i północno-zachodniej Persji, sporządzonych dla sułtana Uldżajtu i jego wezyra Raszida ad-Dina. Każdy z nich składa się z 30 tomów o kartach dużego formatu, zapisanych jedynie pięcioma linijkami tekstu. Cztery z nich mają wymiary 54 × 38 cm, natomiast piąty — wykonany w Bagdadzie i przekazany jako darowizna na rzecz *wakfu*, fundacji opiekującej się grobowcem sułtana w Soltanije — jest znacznie większy: 72 × 50 cm.

Z kolofonu jednego z mniejszych Koranów, również sporządzonego w pracowni bagdadzkiej, wynika, że kaligrafowanie zajęło Ahmadowi ben as-Sohrawardiemu, jednemu z sześciu uczniów Jakuta, cztery lata, zaś Mohammad ben Ajbak dekorował dzieło przez kolejnych osiem lat. Ten sam zespół artystów pracował zapewne także nad największym z rękopisów przeznaczonych dla fundacji opiekującej się grobowcem w Soltanije. Możliwe, że tym razem prace trwały kilka lat dłużej (1306–1313), gdyż księga miała większy format, a każdą kartę zdobiły trzy linijki tekstu kaligrafowanego złotem płukowym w dukcie *mohakkak*, obwiedzione czernią, na przemian z dwiema linijkami tekstu wykonanego bardziej miękkim duktem *sols* ciemnym tuszem ze złotym konturem. Jest to jeden z najświetniejszych przykładów wielkoformatowej kaligrafii koranicznej.

Do iluminacji użyto bogatej palety barw, co dało efekt niezwykle kunsztowny, choć może nie w pełni harmonijny estetycznie. Początki wersetów (*aja*) zdobią malowane rozety, a grupy po pięć i dziesięć wersów oznaczone są na marginesach medalionami z arabeskowymi wiciami. Nagłówki kolejnych sur zapisano wyróżniającym się wizualnie kursywnym duktem, który układa się w motywy arabeskowe, a całość obramowana jest złotym wzorem plecionkowym i dodatkowo zaakcentowana na marginesie palmetą.

Wszystkie te rękopisy mają wspaniałe, podwójne karty tytułowe zdobione wzorami geometrycznymi, które często przypominają dekoracje architektoniczne z epoki. Frontyspis kopii wykonanej w 1315 roku dla Raszida ad-Dina zdobi motyw naprzemiennie ułożonych gwiazdek i krzyży, przypominający układ dekoracyjnych płytek okładzinowych. Natomiast karty tytułowe wielotomowego manuskryptu sporządzonego w 1313 roku w Hamadanie często porównuje się do polichromowanych wzorów pokrywających sklepienia grobowca sułtana w Soltanije.

Ilustrowane rękopisy powstawały w Bagdadzie jeszcze przed najazdem mongolskim i mimo zawirowań politycznych nadal były sporządzane, zachowując ten sam styl. Na obustronnym frontyspisie manuskryptu z traktatem *Rasāʾil Iḫwān aṣ-Ṣafāʾ* (Listy Braci Czystości), ukończonym w 1287 roku w Bagdadzie, przedstawiono wszystkich pięciu autorów dzieła, siedzących na ceglanej werandzie w otoczeniu skrybów, uczniów i służących. Przedstawienie

filozofów pozostaje wierne znanej od epoki klasycznej tradycji umieszczania portretów autorów na początku tekstu i stanowi przykład w pełni dojrzałego stylu rozwiniętego w Mezopotamii przed najazdem mongolskim, wolnego od wszelkich dalekowschodnich wpływów i obcych rozwiązań artystycznych.

Nowe motywy i rozwiązania artystyczne zaczynają pojawiać się w ilustracjach do rękopisu *Manafiʿ al-ḥayawān* Ibn Bakhtīszū, wykonanego pod koniec ostatniej dekady XIII wieku. Jak wynika z przedmowy, dzieło to zostało przetłumaczone z języka arabskiego na perski na polecenie władcy Ilchanidów, Gazana, i dotyczy natury oraz zwyczajów ludzi i zwierząt. Zawiera ono opisy różnorodnych ssaków, ptaków, gadów, owadów i stworzeń wodnych. Całość została zilustrowana 94 miniaturami o różnych rozmiarach, wyodrębnionymi z tekstu i ukazującymi różne gatunki zwierząt w sceneriach ich naturalnego środowiska.

Malowidła z pierwszych stron utrzymane są w stylu bagdadzkim, w którym przedstawienia zwierząt umieszczone są na tle prostego pejzażu, ukazanego gdzieniegdzie za pomocą kępek trawy i stylizowanej roślinności. Podłożem jest niezabarwiony papier, bez wyraźnego dążenia do przedstawienia jakiejkolwiek wyimaginowanej przestrzeni. W dalszej części dzieła [31] drobniejsze sylwetki są już wkomponowane w bardziej fantazyjne pejzaże, wzbogacone o powykręcane drzewa, zwinięte chmurki i skaliste wzgórza — elementy te wnoszą nowe poczucie nastroju i przestrzeni, wskazujące na znajomość malarstwa chińskiego. W późniejszych miniaturach zwierzęta znajdujące się przy brzegu malowidła bywają częściowo ucięte, co sugeruje istnienie świata poza niewielką powierzchnią obrazu.

Podobne połączenie tradycyjnych i nowych metod ilustracyjnych występuje w rękopisie *Āṯār al-bāqiya* (Ślady przeszłości) Bīrūnīego, skopiowanym w 1307 roku przez Ibn al-Kuthū. W dziele tym, napisanym około roku 1000, Bīrūnī omawia różne kalendarze z czasów przedislamskich. Niektóre wydarzenia historyczne związane z tymi systemami rachuby czasu zostały zilustrowane w 24 miniaturach, obramowanych linearni złotem i wzorzystymi obwódkami. Występujące w nich proste, symetryczne kompozycje, postacie w turbanach i kaftanach z głowami otoczonymi nimbami oraz wzorzyste draperie z wyraźnie zaznaczonymi fałdami to cechy typowe dla ówczesnego stylu mezopotamskiego. Nie można jednak tego powiedzieć o elementach takich jak puklowate chmurki czy cieniowane tło.

Na miniaturze przedstawiającej Proroka mianującego Alego swoim następcą nad stawem Ghadīr Chumm [32] widzimy trzech mężczyzn towarzyszących Mahometowi, który dotyka dłonią ramienia Alego. Statyczne sylwetki wywodzą się z wcześniejszego malarstwa bliskowschodniego, ale bezpośredni kontakt wzrokowy postaci oraz faliste czerwono-złote obłoki, kontrastujące z ciemnym niebem, nadają scenie dramatyzmu. Dzięki swoim dużym wymiarom, złożonej koncepcji malarskiej i znakomitemu wykonaniu, miniatura ta wyróżnia się na tle pozostałych ilustracji w tym rękopisie. Odzwierciedla również żywe wówczas zainteresowanie różnymi nurtami religijnymi, zwłaszcza szyizmem.

Jakość i styl tych manuskryptów świadczą o tym, że zostały one wykonane dla wyrafinowanych artystycznie patronów związanych z dworem. Choć konkretne nazwiska mecenasów pozostają często nieznane, proces ich tworzenia staje się bardziej przejrzysty,

szczególnie w kontekście działalności Raszida ad-Dina. Jako wielki wezyr i reformator, był on odpowiedzialny za powstanie instytucji dobroczynnych, takich jak fundacje religijno-edukacyjne (*wakf*), zlokalizowane na przedmieściach Tabrizu. Darowizny przekazywane tym fundacjom bywały corocznie przeznaczane na kopiowanie dzieł o tematyce religijnej w językach arabskim i perskim.

W warsztacie Raszida ad-Dina zatrudniano ponad stu skrybów i ilustratorów, w tym również wykształconych niewolników. Zespół dzielił się na grupy odpowiedzialne za kaligrafię, iluminację i oprawę manuskryptów. Wszystkie egzemplarze charakteryzowały się starannym pismem, były przygotowywane na dobrej jakości papierze bagdadzkim, starannie kolacjonowane i przechowywane w bibliotekach, a następnie oprawiane w delikatną skórę. Gotowe egzemplarze eksponowano w meczetach, rejestrowano u sędziów, a potem rozsyłano do różnych miast w całym państwie Ilchanidów.

Do naszych czasów zachowało się zaledwie kilka kopii wykonanych na zlecenie Raszid ad-Dina. Należy do nich m.in. foliał trzydziestotomowego Koranu, część zbioru traktatów oraz fragmenty dzieła samego wezyra zatytułowanego *Dżamiʿ at-tawārīch* (Kompendium dziejów), czyli monumentalna, wielotomowa historia świata. Obejmuje ona m.in. panowanie Gazana i jego poprzedników, dzieje ludów euroazjatyckich, w tym o mongolskim pochodzeniu, genealogie dynastii panujących oraz kwestie geograficzne. Największy zachowany fragment *Dżamiʿ at-tawārīch* to mniej więcej połowa arabskiego wydania drugiego tomu, poświęconego ludom Azji Środkowej i Indiom. Oryginalnie liczył on około 300 kart (rozmiar zapisu: 17 × 25 cm, 35 wierszy na stronę), z czego 110 zawierało portrety chińskich cesarzy. Choć kolofon rękopisu się nie zachował, dodana później data 1314 roku wydaje się prawdopodobna.

W przeciwieństwie do ilustracji w innych rękopisach, które zazwyczaj mają kształt kwadratu, większość miniatur w omawianym manuskrypcie przybiera postać poziomych pasów, zajmujących około jednej trzeciej powierzchni strony. Jednym z możliwych źródeł tego nietypowego formatu są chińskie zwoje malarskie, które zapewne dotarły do Persji za panowania Ilchanidów. W silnie wydłużonych kompozycjach szczególnie dobrze prezentują się sceny we wnętrzach – najczęściej mają one formę trójdzielnych układów z postacią centralną otoczoną przez inne figury, oddzielone kolumnami bądź innymi elementami architektonicznymi [33]. Sceny na wolnym powietrzu bywają bardziej urozmaicone [34]; miniatura bywa powiększana poza swoje ramy, postacie umieszczone przy krawędzi są niekiedy ucięte, a włócznie czy kopyta przekraczają granice ilustracji, wchodząc na powierzchnię tekstu. Postacie ludzkie bywają zwrócone przodem lub tyłem do patrzącego.

W przedstawieniach pejzażu – chmur, drzew, gór i wody (ukazanej za pomocą łuskowatego wzoru) – artyści czerpali inspiracje głównie z chińskich wzorców. Zdarzało się jednak, że sięgali po motywy z miniatur europejskich czy bizantyjskich, zwłaszcza w przypadku tematów dotychczas nieobecnych w sztuce muzułmańskiej. Przykładem może być scena *Narodzin proroka Mahometa* [33], w której miniaturzyści sięgnęli po ikonografię chrześcijańską związaną z narodzeniem Chrystusa. Po lewej stronie trzej królowie zostali

zastąpieni przez trzy kobiety, a po prawej – św. Józefa zastępuje dziadek Mahometa, Abd al-Muttalib.

Podczas gdy wcześniejsze rękopisy muzułmańskie ilustrowano przy użyciu gwaszu, w tym manuskrypcie zastosowano czarny tusz rozjaśniony lawowaniem (technika pochodząca również z Chin). Kolejną innowacją był wybór konkretnych cykli narracyjnych do zilustrowania – miniatury stanowią tu oryginalny komentarz do tekstu. Na przykład fragment poświęcony dynastii Ghaznawidów (977–1186), panującej w Afganistanie, wzbogacono o najliczniejsze, największe, a często także najbardziej nowatorskie i dynamiczne ilustracje w całym dziele [34]. Tymczasem długa partia poświęcona historii kalifatu Abbasydów (749–1258) pozostała całkowicie nieilustrowana.

Wyraźna preferencja dla Ghaznawidów – dynastii o znacznie mniejszym znaczeniu niż Abbasydzi – wynika prawdopodobnie z faktu, iż Mongołowie postrzegali siebie jako spadkobierców wielkiej, tureckiej tradycji podbojów, której jednym z najważniejszych przykładów byli właśnie władcy z Ghazny. Tak znaczna liczba miniatur w tym tomie świadczy o rosnącym znaczeniu sztuki książki jako medium przekazu treści niewyrażonych wprost w tekście. Chęć poszerzenia potencjału ilustrowanej księgi osiągnęła swoje apogeum w najwspanialszym rękopisie XIV wieku – monumentalnej kopii *Szahname* Ferdousiego, o wymiarach 41 × 29 cm.

41 x 29 cm – tekstem w kolumnach, ponad 200 ilustracji, nierzadko nieskróconych, rozpisanych na ponad 300 kart.

Rękopis (prawdopodobnie sporządzony w latach 1314–1316) zawierał około 300 kart (o powierzchni zapisu 31 x 20 cm, podzielonej na dwa rzędy kolumn), z których każda zawierała niemal równomiernie rozłożony tekst. Większość kopii udało się zlokalizować w Tabryzie, gdzie na dworze epickiego Ferdousiego przetrwały aż do początku XX wieku. Zachowane fragmenty manuskryptu zostały następnie rozproszone – obecnie są znane pod nazwą *Demotte Shahnameh* od nazwiska marszanda, który rozdzielił i rozprzedał rękopis. Około pięćdziesięciu zachowanych kart, często z pojedynczym zapisem na stronie, znajduje się dziś w muzeach i prywatnych kolekcjach w Europie, Ameryce Północnej i Azji.

Rękopis, przygotowany dla Raszid ad-Dina, wykonano w wyjątkowych jak na ówczesne czasy rozmiarach – niemal kwadratowych. Powierzchnia zapisu została zaplanowana tak, by umożliwiać wplecenie ilustracji, z których część zajmowała szerokie marginesy, inne były rozciągnięte przez całą szerokość kolumn. W niektórych scenach – takich jak Mahmud z Ghazny przekraczający Perski Rów – pojawiły się rozbudowane elementy pejzażu, m.in. drzewa i falujące wzory symbolizujące wodę. Ich styl zaczerpnięty został z chińskiej miniatury, choć różnił się większym rozmiarem i ekspansją kompozycji. Dzięki powiększeniu scen możliwe było dodanie kolejnych postaci, co dało artystom więcej przestrzeni na eksperymentowanie.

Widać też, że zachęceni nową formą artyści coraz częściej umieszczali w tych rozbudowanych pejzażach większe sceny figuralne niż we wcześniejszych przedstawieniach.

Przykładem może być scena *Nokturnu i żałoby po śmierci Aleksandra Wielkiego*, która – mimo klasycznego pionowego układu kompozycji – została osadzona w bogato zróżnicowanej przestrzeni. Centralnym punktem jest trumna, wokół której klęczą płaczące kobiety; postaci te wzorowane były częściowo na europejskich przedstawieniach opłakiwania Chrystusa. Artysta jednak połączył te elementy w nowy sposób, uzyskując dramatyczny efekt przestrzenny, wcześniej niespotykany w sztuce perskiej.

Sceny plenerowe świadczą o jeszcze większej inwencji twórczej. Na przykład na miniaturze *Bahram Gur zabijający wilka* [36] widzimy bohatera na koniu, skręcającego ciało w jedną stronę, podczas gdy po drugiej stronie leży pokonany drapieżnik, owijający się wokół sękatego drzewa i krwawiący z głębokiej rany. Ukazane emocje i dramatyzm są wyjątkowe i stanowią znak rozpoznawczy tego rękopisu.

Eksperymentalny charakter ilustracji w tym manuskrypcie przejawia się także w widocznej różnorodności stylów artystycznych oraz poziomu wykonania. Niektóre kompozycje są dość konwencjonalne, a rysunek miejscami niedokładny. Stroje przedstawionych postaci wykazują dużą różnorodność – naliczono aż 37 typów nakryć głowy i 8 krojów kaftanów. Część miniatur wykonano tuszem lawowanym, inne techniką gwaszu – z paletą barw rozciągającą się od chłodnych zieleni i brązów po jasne czerwienie i błękity. Zastosowane pigmenty wskazują na eksperymenty, ponieważ w niektórych miejscach farba uległa złuszczeniu, przez co ilustracje sprawiają wrażenie mniej efektownych.

Biorąc pod uwagę stylistyczną różnorodność, można przypuszczać, że przy tworzeniu tego monumentalnego dzieła uczestniczyło wielu artystów. Ilustrowana księga, dotąd mająca charakter raczej prywatny, zaczęła wówczas pełnić funkcję propagandową, przyczyniając się do gloryfikacji upadającej dynastii i wpisując jej dzieje w szerszy kontekst politycznej chwały dawnej Persji.

Nie jest przesadą stwierdzenie, że nowa funkcja i forma rękopisu Raszida ad-Dina stanowiły bezpośredni efekt eksperymentów malarskich prowadzonych ponad trzy dekady wcześniej. Dla Ilchanidów epopeja *Szahname* stanowiła nie tylko prawdziwy, żywy zapis dziejów, lecz także wzór dla *Dżami*ʿ *at-tawarich* Raszida ad-Dina. Wiele nowatorskich cech tego manuskryptu, takich jak zainteresowanie przestrzenią, ukazywanie emocji i nastroju, czy tendencja do obrazowania ceremonii i żałoby, nie znalazło kontynuacji w późniejszych perskich miniaturach.

Jednak od tego momentu forma artystyczna rękopisu iluminowanego zaczęła pełnić nową, bardziej publiczną rolę – ważne osobistości uważały za konieczne zamawianie rękopisów z miniaturami, aby w ten sposób potwierdzać i wzmacniać swoją pozycję społeczną. Dla kolejnych pokoleń był to punkt zwrotny w historii malarstwa perskiego.

Gdy malarz, kaligraf i kronikarz Dust Muhammad (działający w latach 1510–1564) został poproszony o przygotowanie relacji o dawnych i współczesnych artystach do albumu kaligrafii i malarstwa, który tworzył dla brata safawidzkiego szacha Tahmaspa – księcia

Bahrama Mirzy – napisał, że za panowania Abu Saida Motrz Ahmad Musa „zdjął zasłonę z oblicza malarstwa” i opracował styl, który jest obecnie szeroko rozpowszechniony.

Kalendarium i przykłady:

- Rękopis z połowy XIV wieku, 41 x 29 cm, powierzchnia tekstu około 20,3 x 19,7 cm, przechowywany w Bibliotece Uniwersytetu Hebrajskiego.

- Miniatura *Bahram Gur zabijający wilka* (wielka mongolska epopeja *Szahname*), powstała ok. 1336–1348, 21 x 29 cm, Muzeum Sztuki Uniwersytetu Harvarda w Cambridge.

O takim eksperymentatorskim podejściu mogły decydować uwarunkowania historyczne, które przyczyniły się do powstania rękopisu oraz przypisana mu rola. Prawdopodobnie zamówił go syn Raszida ad-Dina, Gijas ad-Din, który w 1328 roku objął urząd wezyra na dworze Abu Saida, przeprowadził udaną intrygę, wynoszącą na tron sułtana Arpe, a ostatecznie sam został stracony w maju 1336 roku. W takim wypadku manuskrypt miał upamiętniać potęgę Gijasa ad-Dina jako dygnitarza, który przyczynił się do wyniesienia władcy na tron, a tematyka miniatur miała nawiązywać do współczesnych wydarzeń politycznych.

Podobnie jak w *Dżamiʿ at-tawarich*, ilość ilustracji przypadających na poszczególne wątki tematyczne jest bardzo zróżnicowana. Niektóre epizody – na przykład cykl o Aleksandrze Wielkim – zostały zilustrowane niemal na każdej karcie, podczas gdy inne, nawet popularne, jak wątek o Rostamie, nie są w żaden szczególny sposób wyeksponowane. Ilustracje dobrano tak, aby podkreślić kilka konkretnych tematów: intronizację pomniejszych władców, legitymizację panowania dynastii oraz ważną rolę kobiet w kulisach walki o sukcesję. Były to kwestie szczególnie istotne w politycznie niestabilnych czasach.

Misja miniaturzystów nie ograniczała się jedynie do wizualnego ożywienia tak monumentalnego rękopisu – miała także podkreślać rangę i prestiż jego patronów oraz służyć propagandzie politycznej.

Dziesięć monumentalnych stylów perskich manuskryptów, powstałych w okresie panowania Ilchanidów, odzwierciedla chaos i zmiany, jakie zaszły po podboju Mongolów, który trwał prawie sto lat. W tym czasie sztuka rozwijała się dynamicznie, choć nie zawsze zgodnie z oczekiwaniami artystów czy mecenasów. Charakterystyczne cechy Wielkiej Mongolskiej Szahname, takie jak monumentalność, przestrzenność kompozycji, bogactwo detali postaci oraz harmonia między scenami narracyjnymi a elementami dekoracyjnymi, widoczne są w zachowanych rękopisach z pierwszych dekad XIV wieku.

Dust Muhammad, autor albumu miniatur z rozdziału *Meradiname* (czyli „Księga zabaw" lub „Księga rozrywki"), uznawał styl tego okresu za niezwykle istotny, niezależnie od tego, czy w pełni podzielał jego estetykę. Styl miniaturowy wybrany do rękopisów z połowy XIV wieku, takich jak kopie *Kalila i Dimna*, dodano do zbiorów zamówionych przez szacha Tahmaspa I, co świadczy o jego trwałym wpływie.

Sceny w tych rękopisach, zwłaszcza akty intronizacji, ceremonie dworskie, złożone kompozycje figuralne i dbałość o detale kostiumów, przypominają ilustracje z *Szahname*. Jednak sceny plenerowe, ukazujące codzienne życie, świadczą o większym realizmie i dążeniu do wiernego oddania rzeczywistości, czego wcześniejsze rękopisy nie eksponowały tak wyraźnie. Elementy pejzażu przebijają się przez ramki miniatur, które z kolei są ograniczone do marginesów. W scenach wnętrz pionowe linie między tłem a postaciami wyznaczają granice przestrzeni wewnętrznej i zewnętrznej, podczas gdy w kompozycjach plenerowych linie te zanikają pod natłokiem bogatych detali krajobrazu zalewających ilustrację.

Zgodnie z tematyką dzieła, artysta wykazywał się zadziwiającym wyczuciem formy i kunsztem wykonania. Najważniejszym dziełem reprezentującym ten dworski styl po upadku Ilchanidów jest rękopis *Garazaspnama*, datowany na lipiec 1354 roku. Został wykonany niezwykle gęsto, bez pozostawienia wolnych miejsc na kartach, a jego miniatury są przykładem ilustracji z Wielkiej Mongolskiej *Szahname*. Choć mniej wyrafinowane pod względem detali i kompozycji, cechy takie jak większe rozmiary postaci, schematyzm oraz formalizm oraz tendencja do wypychania motywów na margines zapowiadały nadchodzące przemiany w malarstwie perskim.

Historia perskiego malarstwa miniaturowego w trzeciej ćwierci XIV wieku pozostaje w dużej mierze zagadką. Według Dust Mohammada funkcję mistrza przejął Amir Doulatjar, niewolnik Abu Saida, który specjalizował się w rysunku tuszem (pers. *kalamsiyaki* – dosłownie „rysowanie czarną trzciną"). Jednym z jego uczniów był Szams ad-Din, aktywny za czasów panowania dzalajirydzkiego sultana Uwajsa (1356–1374), który wykonał sceny do *Księgi królewskiej* w kwadratowym formacie. Szams ad-Din pozostawił po sobie dwóch uczniów: Abd al-Hajja, twórcę za panowania syna Uwajsa, Ahmada (1382–1410), będącego też jego nauczycielem, oraz Dżonajda z Bagdadu.

Na podstawie analizy stylistycznej miniatur z rękopisów, które później trafiały do albumów, często przypisuje się im powstanie właśnie w tym okresie, choć ich dokładna identyfikacja i datowanie pozostają przedmiotem sporów. Dopiero objęcie władzy w Bagdadzie przez Ahmada Dżalajira daje jaśniejszy obraz rozwoju perskich ilustrowanych manuskryptów, ponieważ dysponujemy datowanymi rękopisami zawierającymi miniatury przypisywane artystom wymienionym przez Dust Mohammada.

Najwcześniejsze ilustrowane rękopisy z biblioteki Ahmada Dżalajira to kopia *Chahramy* (Piątki poematów) Neramiego, datowana na lata 1386–1388, oraz manuskrypt kosmologiczny będący przeróbką *'Ajā'ib al-makhlūqāt* (Dziwy stworzenia) Kazwiniego, datowany na rok 1388. Po tych pozycjach widać, że do rękopisów wybieranych w sultańskich

skryptoriach do zilustrowania dołączyły nowe tytuły. Charakterystyczne cechy tych ilustracji to spływająca w dół kaligrafia, wysoko nakreślony horyzont, przestrzenność scen oraz mniejsze sylwetki postaci widoczne na obrazach — elementy te staną się później charakterystycznymi cechami stylu dzalajirydzkiego. Jednak w całościowym odbiorze wykonanie i koncepcja artystyczna są nieco kanciaste, zwłaszcza w porównaniu z perfekcyjnym wykończeniem kopii *Diwana* (zbioru poezji) Chazdzu Kermamego, powszechnie uznanej za arcydzieło tego stylu, sporządzonej w Bagdadzie w 1396 roku. Manuskript ma wymiary 32 x 24 cm i zawiera dziewięć ilustracji.

Na jednej z nich, przedstawiającej Homaja dzień po jego ślubie [38], po lewej stronie siedzi na łożu księżniczka, a nieco nad jej głową, w zarysie okratowanego okna, widoczny jest podpis sultańskiego malarza Dżonajda — pierwsza bezsprzecznie autentyczna sygnatura na perskiej miniaturze dworskiej.

Wszystkie ilustracje w *Diwanie* Chazdzu Kermaniego wykonane są w jednorodnym stylu. Partie malarskie, otaczające wersy poezji, wylewają się poza blok tekstowy na marginesy i wypełniają całą kartę. Powierzchnia miniatury jest postrzegana jako płaski plan, na którym rozmieszczone są w kręgu smukłe, drobne postaci. Ze szczególną pieczołowitością ukazano detale architektoniczne: lamperie z geometrycznymi wzorami z płytek okładzinowych, łuki sklepienne pokryte florystycznymi arabeskami, kobierce w segmentowe desenie oraz ażurowe, stiukowe okratowania okien, które tworzą olśniewający korowód promiennych błękitów, pomarańczy i czerwieni. Miniatury te należą do najpiękniejszych romantycznych przykładów perskiego malarstwa książkowego, wyraźnie różniących się od stylu ilustracji Wielkiej Mongolskiej Szahname, charakteryzującej się dużymi postaciami, emocjonalnością i dramatyzmem. Ten świat ciągłego trwania w lirykach, gdzie kwiaty zawsze rozkwitają, a ptaki śpiewają, stanowi jedną z najważniejszych cech perskiej miniatury następnego stulecia.

Kartą przedstawiającą Anioła widzianego z bliska [39] wyjęto prawdopodobnie z *Diwanu* na początku XVI wieku i włączono do albumu przygotowanego przez Dust Mohammada. Rzeczą godną uwagi jest fakt, że mimo iż styl ilustracji jest dokładnie taki sam jak pozostałych prac z rękopisu, Dust Mohammad w swoim kunsztownym nagłówku przypisuje ją Abd al-Hajjowi, drugiemu mistrzowi malarstwa.

Atrybucja ta może wzbudzać wątpliwości, ponieważ Abd al-Hajj jest nieobecny w pozostałych manuskryptach Dzalajirydu. Po prawej stronie strony znajduje się ilustracja małego dziecka stojącego w skalistym krajobrazie, otoczonego drobnymi roślinami i drzewkami. Na ilustracji widnieje podpis Abd al-Hajj, który stosował technikę rysunku podobną do malarstwa ściennego, co potwierdzają uwagi Dust Mohammada. Wszystkie te ilustracje pozostają pod wpływem Dżonajda, współczesnego artysty.

W uznaniu zasług Abd al-Hajja jako mistrza rytmu i kompozycji, przypisuje się mu wykonanie pozostałych miniatur z czasów panowania Ahmada Dżalajira. Jest on prawdopodobnym autorem około ośmiu spośród trzydziestu siedmiu miniatur (np. 17, 18, 19, 216, 22h, 238, 240 i 256), które zdobią rękopisy wykonane delikatnymi pociągnięciami pędzla i subtelnym zastosowaniem złotych akcentów.

Jedna z nich z 1401 roku przedstawia scenę rustykalną: pasiekę, nad którą unosi się stado dzikich gęsi. Obok postaci bystrzca podpierającego się laską stoi kobieta z niemowlęciem, a widoczne są błotniste okolice i pasterz trzymający na ręku ptaka.

W przeciwieństwie do wcześniejszych ilustracji malowanych gwaszami, te miniatury wykonane zostały wyłącznie za pomocą kreski, bez użycia lavacji charakterystycznej dla dzieł w stylu Raszidja, co zapowiada nowe tendencje w perskim malarstwie miniaturowym.

Barum Domokat. Pierwsze Małe Szahname, polimetrycznie i formalnie niezależne od tekstu makro.

Podczas gdy mistyczne wiersze wychwalają wzniosłość i sławią Stwórcę, niektóre fragmenty wydają się być mniej związane z duchowym sensem poezji. Są one jednak znaczeniowo paralelne do mistycznych treści i przedstawiają siedem etapów mistycznej drogi poszukiwania Boga, którą najlepiej opisał Faridoddin Attar w swoim dziele *Masaokat* (Rozmowy poków). Tam trzydzieści ptaków, symbolizujących ludzkość, przemierza dolinę, próbując dotrzeć do Boga, aby w końcu odkryć Go w samych sobie.

Podobno Timur siłą ściągnął Abd al-Hajja z Bagdadu do swojej stolicy w Samarkandzie. Łatwo zauważyć, jak wytworny, liryczny styl dzalajirydów posłużył jako podstawa dla rozwiniętego w czasach Timurydów klasycznego stylu malarstwa perskiego (zob. rozdz. VI).

Tradycja dworskiego mecenatu nad tworzeniem luksusowych rękopisów na potrzeby bibliotek dworskich utrzymywała się, jednak równolegle powstawały księgi przeznaczone na rynek. Były one z reguły mniejsze niż rękopisy władców, mniej ambitne pod względem koncepcji i mniej dopracowane. W grupie trzech rozproszonych po świecie manuskryptów *Szahname* brak dedykacji, kolofonów i dat, jednak ze względów stylistycznych można je łączyć. Wszystkie trzy są niewielkie (największy z nich ma powierzchnię zapisaną o wymiarach 24,5 x 17,5 cm), liczą około 300 kart z sześcioma kolumnami tekstu po 31 wersów każda. Każdy z nich wzbogacony jest ponad 100 miniaturami, starannie wykonanymi grubą warstwą farby o żywych barwach i bogatymi złotymi detalami, stosowanymi na tle i w motywach drugorzędnych. Kompozycję wypełniają różnorodne motywy, a drobne, dynamiczne postaci zdają się wykraczać poza ramy miniatur.

Na malowidle przedstawiającym Bahrama Gura walczącego ze smokiem [41], tytułowy bohater atakuje wroga frontalnie. Nie widać tu skomplikowanej kompozycji czy złożonych elementów pejzażu, jak to znamy z wersji tego samego tematu w Wielkiej Mongolskiej *Szahname* [36]. Wizerunki ludzi i zwierząt na miniaturze ukazującej Bahrama Gura w domu wieśniaka (42) ułożone są w prostą, trójdzielną kompozycję, podzieloną kolumnami – układ ten jest przestarzały i schematyczny.

Styl wykonania przestaje być kwestią pochodzenia – od Bagdadu po Indie zyskał powszechną aprobatę, jednak jakość wykonania, zastosowanie złota oraz mistrzowskie pociągnięcia pędzla to cechy charakterystyczne szkoły dworskiej, która stworzyła wzór kompozycji podkreślający akcję – na przykładzie dzieł z lat 30. i 40. XIV wieku. Z faktu, że

dwa z tych trzech rękopisów są do siebie bardzo zbliżone, można wnioskować, iż nie chodziło tu o pomyślane jednostkowo kompozycje, lecz o produkcję na sprzedaż, przeznaczoną dla zamożnych kupców lub niższych dworzan.

Południowo-zachodnia Persja, a szczególnie Sziraz, była kolejnym ośrodkiem wytwarzania ilustrowanych rękopisów w charakterystycznym, regionalnym stylu, co można wywnioskować na podstawie grupy manuskryptów, wśród których znajdują się trzy datowane kopie *Asagi Arblewskiej Ferdousiego*. Pod panowaniem namiestników indruzyjskich ten region przeżywał w latach 30. i 40. XIV wieku rozkwit produkcji. Rękopisy te nie są ani tak duże jak te ze szkoły Raszidija, ani tak drobne jak znane małe Księgi Królewskie (z zapisaną powierzchnią zwykle ok. 30 cm wysokości). Ilustracje są pełne życia i energii, czasem nawet niedbale wykonane [43]. W wielu miejscach farba jest nierównomiernie nałożona, przez co przebija spod niej szkic. Artyści stosowali bogatą paletę barw, jednak często na tło wybierali czerwień lub kolor ochry. Przedstawiali fantazyjne pejzaże, ale w sposób płaski i przy ograniczonym zastosowaniu konwencji stylowych – najbardziej charakterystyczne są spiczaste, stożkowate wzgórza.

Wygląda na to, że podobnie jak w przypadku wyrobów z metalu, szkoła ta pracowała w okresie świetności pod kontrolą Arcerer Intenidów. Można też doszukiwać się jej korzeni jeszcze w 1302 roku, kiedy powstał manuskrypt *Kalite D* w British Library, wykazujący wpływy dawnego stylu mezopotamskiego z XIII wieku.

W połowie XIV wieku południowo-zachodnia Persja, a zwłaszcza Sziraz, stała się ośrodkiem produkcji rękopisów na potrzeby rynku komercyjnego. Po raz pierwszy nowy styl pojawił się w rękopisie *Szahname* skopiowanym w tym mieście w 1371 roku. Charakterystyczne dla miniatur są sylwetki ludzi o mocno zaznaczonych taliami, jajowatych głowach na wysokich szyjach, uproszczone formy, z wyraźnie zarysowaną linią horyzontu, dużymi, zaokrąglonymi parami skrzydeł oraz ozdobnymi wzorami na ziemi. Na przykładzie miniatury przedstawiającej Bahrama Gura walczącego ze smokiem (44) widać, jak bardzo konwencja malarska dąży do delikatności. Smok nie zieje ogniem ani dymem, lecz otacza się wstęgami arabeskowych ornamentów – jego niebieskie ciało pokrywają złote łuski, które dobrano pod względem estetycznym, a nie realistycznym.

Podobnie jak w miniaturach z dworu Dżalajirydów z tego okresu, porzucono wcześniejsze zainteresowanie przestrzenią malarską, a powierzchnia obrazu stała się płaskim planem, na którym aranżowano sceny.

Na podstawie rękopisu z 1393 roku można stwierdzić, że styl ten utrzymał się do końca stulecia i posłużył za wzorzec dla ilustrowanych rękopisów sporządzanych w Szirazie na początku XV wieku.

Rzemiosło artystyczne w Persji i Azji Centralnej za panowania Ilchanidów i ich następców

Podbój mongolski w połowie XIII wieku spowodował w Persji przesunięcie akcentów w poszczególnych dziedzinach twórczości artystycznej. W poprzednim stuleciu rękodzieło artystyczne — tkaniny, ceramika, wyroby z metalu, biżuteria i iluminacja manuskryptów — osiągnęły prawdopodobnie swój najwyższy poziom oryginalności i wirtuozerii. Po najazdach Czyngis-chana te podstawowe dziedziny rzemiosła rozwijały się wprawdzie dalej, jednak to sztuka książki stała się źródłem nowych pomysłów oraz inspiracją dla innych gałęzi rzemiosła.

Ta kluczowa rola sztuki książki — zwłaszcza miniatorstwa — stanowi jedną z najważniejszych przemian, jakie dokonały się w sztuce muzułmańskiej po 1250 roku, ponieważ wywarła wpływ także na późniejszą historię rzemiosł artystycznych nie tylko w Persji, ale również w Turcji i Indiach. Do jej rozkwitu przyczyniła się przede wszystkim powszechna dostępność papieru. Choć znany był od wieków, w tym okresie stał się łatwiej dostępny i występował w większych formatach. Nakreślone na nim wzory bez trudu przenoszono z jednego tworzywa na inne, a profesjonalni mistrzowie wzornictwa (*nakkasz*) sygnowali swoje kompozycje wykonane również w innych materiałach, takich jak inkrustowany metal, płaskorzeźbiony stiuk i drewno oraz szkliwione płytki okładzinowe.

Rzemiosło artystyczne

Produkcja tekstyliów wciąż stanowiła niezwykle ważną dziedzinę przemysłu i podporę gospodarki, jednak z czasów Ilchanidów zachowała się jedynie jedna tkanina z jedwabiu i złotej nici [23]. Widnieje na niej imię suwerena Abu Sa'ida (pan. 1317–1335) oraz tytulatura przyjęta przez niego po 1319 roku. Ten luksusowy materiał utkany jest w podłużne pasy, w których miejscami jasnobrązowy jedwab łączy się z czerwonym wątkiem i złotą nicią uzyskaną poprzez owinięcie żółtego jedwabnego rdzenia folią ze złoconego srebra. Pasowy wzór tworzy szeroką wstęgę wypełnioną naprzemiennie rozmieszczonymi wielopłatkowymi medalionami, dekoracyjnymi rombami oraz wizerunkami pawi umieszczonymi w wolnych przestrzeniach między nimi. Po bokach biegną pasy ornamentalne z przedstawieniami zwierząt i szerokimi pasmami epigraficznymi.

Z oficjalnej inskrypcji dowiadujemy się, że tkanina została wykonana w manufakturze chana, najprawdopodobniej w Tabrizie, i że nie była przeznaczona na eksport. Podobną proweniencję mają inne jedwabne tkaniny z dekoracją pasową. W miniaturach rękopiśmiennych z epoki można niekiedy dostrzec także przedstawienia kobierców rozłożonych u stóp tronujących władców, jednak musiały być one rzadkością, ponieważ żaden egzemplarz z czasów Ilchanidów nie przetrwał do dziś.

Ceramika

Ceramika z końca XIII i XIV wieku cechuje się znacznie mniejszym zróżnicowaniem technik niż wcześniejsza ceramika seldżucka. Wszystkie wyroby wykonywano z białej pasty kwarcowej, której miękkość uniemożliwiała formowanie tak subtelnych kształtów jak dawniej. Technikę nanoszenia dekoracji naszkliwnej zastąpiła zazwyczaj tańsza metoda podszkliwna, która nie wymagała wielokrotnego, skomplikowanego wypalania.

Wyroby lustrowane były nadal produkowane, lecz ich dekoracje uległy uproszczeniu, a motywy stylizacji — znacznemu schematyzowaniu. Wzory traciły detale, a rysunek stawał się mniej wyszukany, choć repertuar dekoracyjny wzbogacił się o nowe motywy, zwłaszcza chińskie, jak stylizowane lotosy. Nieliczne naczynia z drugiej połowy XIII wieku, malowane lustrem, zdobi statyczna, schematyczna dekoracja.

Malowane lustrem płytki okładzinowe (zob. rozdz. II), używane do licowania powierzchni architektonicznych, produkowano jeszcze do około 1340 roku, jednak produkcja naczyń zdobionych tą techniką zaczęła podupadać już po 1261 roku, a po 1284 roku całkowicie zanikła.

Architektura w Persji i Azji Centralnej za panowania Ilchanidów i ich następców

Jesienią 1253 roku wielki chan Mongke, najwyższy władca Mongołów w Chinach i wnuk Czyngis-chana, wysłał armię pod dowództwem swojego brata Hulagu przeciwko ismailitom rządzącym w północnej Persji oraz przeciwko kalifatowi abbasydzkiemu w Bagdadzie. Hulagu szybko przemierzył Persję, podbijając lub niszcząc wszystkie rejony, które nie okazały mu uległości. W 1258 roku zdobył Bagdad. Właśnie tę datę przyjmuje się za początek panowania mongolskiej dynastii w Persji – Ilchanidów (pers. *Ilchan* – „podwładny chana"), którzy formalnie uznawali zwierzchnictwo wielkiego chana w Chinach.

Hulagu i jego bezpośredni następcy początkowo prowadzili koczowniczy tryb życia, zimując na cieplejszych ziemiach Mezopotamii, a lato spędzając na porośniętych trawą równinach północno-zachodniej Persji. Preferowali zamieszkiwanie w namiotach, dlatego z drugiej połowy XIII wieku zachowało się jedynie kilka przykładów architektury świeckiej.

Terytorium pod panowaniem Ilchanidów rozciągało się od rzeki Oksus po Morze Śródziemne oraz od Kaukazu po Ocean Indyjski, obejmując tereny dzisiejszego zachodniego Afganistanu, Iranu, południowej Rosji, wschodniej Turcji i Iraku. W wyniku trzęsień ziemi, najazdów i późniejszych okupacji niemal wszystkie budowle w stolicach takich jak Maraga, Tabriz, Bagdad i Soltanije uległy zniszczeniu. Opisy zachowane w źródłach pisanych nie dostarczają wielu informacji o miejskiej infrastrukturze tych ośrodków. Przetrwały natomiast budowle w bardziej oddalonych regionach środkowej i zachodniej Persji — to one pozwalają dziś wyrobić sobie wyobrażenie o charakterze i skali architektury tworzonej pod patronatem dynastii Ilchanidów.

Ilchanidzi przejęli bogaty zestaw konstrukcji, form architektonicznych, materiałów i technik budowlanych wypracowanych w Persji w poprzednich epokach. W architekturze sakralnej,

zwłaszcza w przypadku meczetów kongregacyjnych, dominował klasyczny układ z czterema ejwanami (przesklepionymi niszami) otaczającymi dziedziniec oraz salą modlitw z kopułą nad częścią mihrabową. Taki plan adaptowano również do innych budynków religijnych, jak medresy i chanegahy, a nawet do budowli świeckich, takich jak karawanseraje.

Elementami uświetniającymi grobowce były wieże grobowe lub kopułowe mauzolea o planie kwadratu lub wieloboku. Typowy repertuar form obejmował ejwany, kopuły, trompy i minarety, zestawiane według dość ustalonych schematów. Przejście od kwadratowej podstawy sali do okrągłego bębna kopuły realizowano za pomocą trompów. Cechą charakterystyczną fasad był *pisztak* (z perskiego: „frontalny łuk") — wysoka, reprezentacyjna brama wejściowa w prostokątnym obramieniu, odpowiadająca płytkiemu ejwanowi. Minarety lokalizowano często na krańcach fasady bądź po bokach głównego ejwanu, co pomagało wyznaczać ramy kompozycji przestrzennej.

Najpowszechniejszym materiałem budowlanym była cegła wypalana wysokiej jakości, często układana w dekoracyjne wzory. Popularne były również dekoracje stiukowe, natomiast do urozmaicenia powierzchni używano terakotowych wstawek oraz szkliwionych płytek okładzinowych.

W omawianym okresie tradycyjny repertuar form i technik poddano pewnym modyfikacjom — o charakterze zarówno funkcjonalnym, jak i estetycznym — co świadczy o dynamicznej adaptacji mongolskich patronów do perskich wzorców architektonicznych.

Jesienią 1253 roku wielki chan Mongołów w Chinach, Mongke, wysłał armię pod dowództwem swojego brata Hulagu przeciwko ismailitom rządzącym w północnej Persji oraz przeciwko kalifatowi Abbasydów w Bagdadzie. Hulagu szybko przebył Persję, podbijając lub niszcząc wszystkie rejony, które odmówiły poddania się, i w 1258 roku zdobył Bagdad. Tę właśnie datę uznaje się za początek panowania mongolskich władców w Persji, znanych jako Ilchanidzi (pers. Īlkhānān), czyli podlegli wielkiemu chanowi w Chinach. Hulagu i jego bezpośredni następcy przez długi czas prowadzili życie koczownicze, zimując w cieplejszych regionach Mezopotamii, a lato spędzając na porośniętych trawą równinach północno-zachodniej Persji. Woleli mieszkać w namiotach, dlatego z drugiej połowy XIII wieku zachowało się niewiele zabytków architektury świeckiej.

Terytorium pod panowaniem Ilchanidów rozciągało się od rzeki Oksus po Morze Śródziemne i od Kaukazu po Ocean Indyjski, obejmując współczesne obszary zachodniego Afganistanu, Iranu, południowej Rosji, wschodniej Turcji oraz Iraku. W wyniku trzęsień ziemi, najazdów i późniejszych okupacji zniszczeniu uległa większość budowli w stolicach takich jak Maraga, Tabriz, Bagdad i Soltanije. Opisy zawarte w tekstach źródłowych dostarczają jedynie szczątkowych informacji o infrastrukturze tych miast. Przetrwały natomiast budowle z terenów oddalonych od głównych centrów władzy, zwłaszcza ze środkowej i zachodniej Persji. Na ich podstawie można wyrobić sobie wyobrażenie o rozmachu architektury powstałej pod patronatem Ilchanidów.

Ilchanidzi odziedziczyli bogaty zestaw konstrukcji, form, materiałów i technik budowlanych rozwiniętych w Persji w poprzednich stuleciach. W przypadku meczetów rozwinął się klasyczny plan cztero-ejwanowy z dziedzińcem otoczonym z czterech stron wysokimi portalami oraz salą modlitw z kopułą nad mihrabem. Ten sam układ adaptowano w budowlach o innym przeznaczeniu – w medresach, chanegach (zawijach), a także w obiektach świeckich, takich jak karawanseraje. Grobowce uświetniały wieże grobowe lub kopułowe mauzolea na planie kwadratu bądź wieloboku. Typowy repertuar form obejmował ejwany, kopuły, trompy i minarety, które zestawiano ze sobą w przewidywalny sposób. Struktura sali modlitw przekrytej kopułą zwykle miała trzyczęściowy układ: od pomieszczenia na planie kwadratu przechodzono przez tambur z trompami do okrągłej nasady kopuły.

Fasady wyróżniał zazwyczaj pisztak (pers. "łuk frontowy") – monumentalna brama wejściowa zamknięta łukiem w prostokątnym obramieniu, funkcjonalnie odpowiadająca płytkiemu ejwanowi. Minarety często wyznaczały ramy przestrzenne całości – stawiano je po bokach pisztaku lub ejwanu. Najczęściej używanym materiałem budowlanym była wysokiej jakości cegła wypalana, często układana w dekoracyjne wzory. Popularne były także stiukowe kompozycje dekoracyjne, urozmaicane wstawkami z terakoty i szkliwionymi płytkami.

W omawianym okresie tradycyjny zestaw architektonicznych środków wyrazu został poddany kilku modyfikacjom. Pojedyncze budowle zaczęto grupować w imponujące zespoły architektoniczne, często skupione wokół grobowca mecenasa lub innej czczonej osoby. Początkowo układ takich kompleksów był dość przypadkowy, choć pisztak i dekoracja ścienna eksponowały główną fasadę. Z czasem pomieszczenia stawały się coraz wyższe, a łuki przyjmowały coraz ostrzejszy profil. Minarety smuklały, zmieniały proporcje i nabierały bardziej wertykalnego charakteru. Nowe upodobanie do pionowych form szło w parze z rozwiniętym wyczuciem kompozycji – przykładem są monumentalne portale z podwójnymi, strzelistymi minaretami.

Cegła wypalana pozostała głównym materiałem budowlanym, ale pojawiły się nowe techniki dekoracyjne. Zwiększyła się rola koloru – szkliwione cegły zaczęto stosować także na elewacjach zewnętrznych. Wnętrza zdobiono płytkami okładzinowymi, stiukiem rzeźbionym i polichromowanym. Segmenty mukarnasów przestały pełnić funkcję konstrukcyjną, a zaczęły służyć wyłącznie dekoracji. Nie były już wykonywane z cegły, lecz ze stiuku, i zwieszały się efektownie ze sklepień oraz ścian.

Architektura za panowania Ilchanidów – przykład z Maragi

Jednym z pierwszych przedsięwzięć Ilchanidów po zdobyciu Bagdadu było wzniesienie obserwatorium astronomicznego w ich letniej stolicy – Maradze, w północno-zachodniej Persji. Prace rozpoczęły się w 1259 roku na specjalnie wybranym wzgórzu, ok. 0,5 km na północ od miasta. W wyniku wykopalisk odsłonięto szesnaście budowli, w tym centralnie

położoną wieżę z kwadrantem (o średnicy 45 m), warsztat odlewniczy do produkcji przyrządów astronomicznych, pięć okrągłych wież oraz kilka dużych budynków pomocniczych.

Rozległość kompleksu oraz jakość użytych materiałów – takich jak kamień, cegła wypalana oraz szkliwione i lustrzane płytki – świadczą o wyjątkowym znaczeniu, jakie dla mongolskich władców miały astronomia i astrologia. Ilchanidzi, choć pochodzenia stepowego, w pełni docenili naukowe tradycje regionu, inwestując w ich rozwój z rozmachem godnym cesarskich ambicji.

Pojedyncze budowle grupowały się w imponujące zespoły architektoniczne, często koncentrujące się wokół grobowca mecenasa bądź innego obiektu otaczanego kultem.

Układ pierwszych tego typu kompleksów był dość przypadkowy, choć plan przestrzenny i rozbudowana dekoracja ścienna miały na celu wyeksponowanie głównej fasady. W miarę jak pomieszczenia stawały się coraz wyższe, łuki ewoluowały w stronę ostrzejszych form, minarety stawały się smuklejsze, zmieniając swoje proporcje. Nowo wykształcone zamiłowanie do wertykalnych kształtów łączyło się z wyrobionym wyczuciem formy, czego znakomitym przykładem są monumentalne portale z podwójnymi, strzelistymi minaretami. Głównym materiałem budowlanym pozostawała cegła wypalana, lecz rozwinęły się nowe techniki zdobienia powierzchni. Wzrastała rola koloru – szkliwione cegły zaczęto stosować na elewacjach zewnętrznych, zaś wnętrza ozdabiano kompozycjami z płytek okładzinowych oraz stiukiem – rzeźbionym i polichromowanym. Segmenty mukarnasu przestały pełnić funkcje konstrukcyjne; zamiast tego zyskały charakter dekoracyjny i nie były już wykonywane z cegły, lecz ze stiuku, swobodnie zwieszając się ze sklepień i ścian.

Architektura za panowania Ilchanidów

Jednym z pierwszych działań Ilchanidów po zdobyciu Bagdadu było wzniesienie obserwatorium astronomicznego w letniej stolicy – Maradze, w północno-zachodniej Persji. Prace ruszyły w 1259 roku na specjalnie wybranym wzniesieniu, około 0,5 km na północ od miasta. W trakcie wykopalisk odsłonięto szesnaście budowli, w tym centralnie usytuowaną wieżę z kwadrantem (o średnicy 45 m), warsztat odlewniczy do wyrobu przyrządów astronomicznych, pięć okrągłych wież oraz kilka dużych budynków. Rozległość terenu przeznaczonego na obserwatorium oraz jakość użytych materiałów – kamienia, cegły wypalanej oraz szkliwionych i lustrzanych płytek okładzinowych – świadczą o randze, jaką astronomia i astrologia miały dla szamańskich Mongołów.

Z relacji z epoki dowiadujemy się, że Ilchanidzi korzystali z namiotów wykonanych z końskiego włosia i wojłoku, a zatem we wczesnym okresie ich rządów wiele konstrukcji tworzono z łatwo niszczejących surowców. Jedynym znanym przykładem architektury pałacowej z ich czasów jest rezydencja letnia, której budowę rozpoczął około 1275 roku

Abaka, a dziesięć lat później kontynuował jego syn Argun. Obecnie miejsce to znane jest jako Tacht-e Solejman („Tron Salomona”).

Znajduje się ono na południowy wschód od jeziora Orumiyeh w irańskiej prowincji Azerbejdżan Zachodni, na fundamentach sasanidzkiego sanktuarium Sziz. Wokół sztucznego jeziora rozciągał się niezwykle rozległy dziedziniec (125 × 150 m), wytyczony na osi północ–południe i otoczony portykiem z czterema ejwanami. Za północnym ejwanem znajdowało się pomieszczenie nakryte kopułą, wzniesione na miejscu dawnej sasanidzkiej świątyni ognia, które zapewne służyło Abace jako sala audiencyjna.
Na tyłach zachodniego ejwanu usytuowana była poprzeczna sala z dwoma bocznymi pawilonami na planie ośmiokątów. Pierwotnie pełniła ona funkcję sali tronowej szacha Chosrowa, natomiast ilchanidzki władca przekształcił ją w część mieszkalną.

Na podstawie zachowanych fragmentów stiukowych sklepień i rynków odsłoniętych w trakcie wykopalisk można wnioskować, że południowy ośmioboczny pawilon miał sklepienie mukarnasowe, złożone z wielu prefabrykowanych segmentów ze stiuku. Jednym ze znalezisk jest wyjątkowa stiukowa plakietka o bokach 50 cm, z wyrytym rysunkiem przedstawiającym jedną czwartą kopuły. Bez wątpienia służyła ona jako wzornik proporcji przy układaniu poszczególnych elementów. To absolutnie unikatowy dokument – jeden z najstarszych dowodów na stosowanie projektów architektonicznych w świecie muzułmańskim, a zarazem potwierdzenie historycznych przekazów o przesyłaniu planów architektonicznych ze stolicy do prowincji.

Dolną partię ścian północnego pawilonu pokrywała znakomita lamperia o wysokości dwóch metrów, wykonana z płytek okładzinowych w kształcie gwiazd i krzyży, malowanych naszkliwnie w technice zwanej *ladżwardine* – od perskiego słowa *ladżward*, oznaczającego lapis lazuli. Nad nią ciągnął się fryz złożony z kwadratowych płytek (o boku 35 cm), przedstawiających smoki, mityczne ptaki simurgi i inne sceny heroiczne. Górną część ściany wieńczył szeroki pas polichromowanej sztukaterii.

Jakość i bogactwo dekoracji – marmurowe kapitele, lustrowane płytki, technika *ladżwardine*, mukarnasowa kopuła – dowodzą, że mongolscy sułtanowie preferowali wyrafinowane i bogato zdobione wnętrza. Sama lokalizacja pałacu, w miejscu uznawanym przez Ilchanidów za arenę koronacji sasanidzkich szachów, oraz dekoracyjne elementy (np. płytki z wersami i scenami z „Księgi królewskiej” – *Szahname* Ferdousiego) zostały wybrane świadomie, by podkreślić symboliczne dziedzictwo i ideowe związki dynastii mongolskiej z perskimi władcami przeszłości.

Jedynym elementem kompleksu w Soltanije, który zachował się do naszych czasów, jest grobowiec Uldżajtu[^4]. Jest to kolosalny budynek na planie ośmioboku o szerokości około 38 metrów, zorientowany niemal dokładnie według stron świata[^5]. Na północnej fasadzie, wysuniętej przed główną bryłę oktogonu, znajdują się dwa pomieszczenia o trójkątnym planie, mieszczące schody prowadzące na wyższe kondygnacje. Od strony południowej do centralnej części przylega prostokątna sala o wymiarach 15 × 20 metrów.

Główna ośmioboczna bryła o wysokości 25 metrów zwieńczona jest potężną, pięciometrową kopułą, otoczoną ośmioma minaretami. Dwie kondygnacje grobowej sali obiega galeria złożona z łuków i balustrad. Nad nią znajduje się ośmioboczny tambur z oknami, tworzący koronę budowli. Otwory wychodzące na zewnątrz oraz lukarny równoważą wizualnie ciężar masywnych, płaskich ścian, łagodząc ich monumentalność.

Z biegiem czasu do centralnego oktogonu dobudowano dodatkowe struktury, których fragmenty pokryte są szkliwionymi płytkami w błękitnych odcieniach. Dopełnieniem tego subtelnego układu wzajemnie przenikających się struktur są wyrafinowane kapitele galerii – jest ich łącznie dwadzieścia cztery[^7]. Różnorodność form, wykonanie ze stiuku oraz ich delikatna polichromia w odcieniach złota, zieleni i bieli nadają całości wyjątkowy charakter. Wiele z tych detali prezentuje ornamentykę zbliżoną do wzorów spotykanych w rękopisach z Rawandu, co sugeruje, że motywy tworzone przez artystów ilchanidzkich wykorzystywane były zarówno w architekturze, jak i w sztuce książki – oczywiście w różnej skali.

Wnętrze grobowca – jedno z najwyższych w całym średniowieczu – emanuje majestatem i przestrzenną elegancją. Harmonijne proporcje oraz wysublimowany wyraz architektoniczny świadczą o kunszcie projektanta (lub projektantów), którzy nie tylko zrealizowali życzenie sułtana, by budowla była monumentalna, lecz uczynili to z wyjątkową wytwornością i smakiem.

Dekoracja wnętrza grobowca Uldżajtu powstawała w dwóch etapach: pierwsza faza obejmowała zdobienia z cegły i płytek okładzinowych, druga – wierzchnia – wykonana została w polichromowanym stiuku. Ta przeróbka stała się podstawą licznych spekulacji. W przeszłości badacze błędnie datowali ją na czasy dynastii Safawidów, a później dopatrywano się przyczyn jej powstania w rzekomym przejściu Uldżajtu na szyizm i planach sprowadzenia do Soltanije relikwii Alego i Husajna – dwóch najważniejszych męczenników szyickich.

Tymczasem zachowane inskrypcje wyznaczają trzy precyzyjne punkty chronologiczne, pozwalające zrekonstruować dzieje mauzoleum. Prace nad dekoracją zewnętrzną zakończono w 1310 roku, zaś dekoracja wnętrza z cegły i płytek została ukończona w 1313 roku. W tym samym roku nastąpiła sakralizacja budowli, co było wydarzeniem doniosłym i szeroko nagłośnionym – na tę okazję wybito nawet pamiątkowe miedziane monety. Polichromowane dekoracje stiukowe powstały w latach 1313–1316, a więc jeszcze za życia Uldżajtu, który zmarł w grudniu 1316 roku. Te daty nie korelują z żadnymi zmianami religijnymi ani estetycznymi; najprawdopodobniej druga faza dekoracji miała upamiętnić okres, w którym sułtan był postrzegany jako opiekun świętych miast islamu.

Ilchanidzcy sułtanowie i ich wezyrowie zakładali fundacje dobroczynne nie tylko wokół własnych grobowców, lecz także przy zespołach grobowych wybitnych mistrzów sufickich, nadając im tym samym szczególne znaczenie duchowe i społeczne.

Niektóre z tych budowli powstały wokół miejsc spoczynku znanych postaci historycznych. W północnej Persji, z polecenia Ilchanidów, rozpoczęto zakrojone na szeroką skalę prace przy mauzoleum jednego z najwybitniejszych mistyków muzułmańskich – Bajazyda

Bastamiego (zm. 874 lub 877). Budowla ta zyskała znakomitą dekorację z rzeźbionego i polichromowanego stiuku oraz masywną wieżę grobową [6], wzniesioną na planie gwiazdy i poświęconą zmarłemu synowi Uldżajtu. Wewnętrzna średnica wieży wynosi nieco ponad 6 m, natomiast wzdłuż jej zewnętrznych ścian rozmieszczono dwadzieścia pięć trójkątnych wnęk, których wertykalny układ wywołuje złudzenie optyczne, jakoby konstrukcja była wyższa, niż jest w rzeczywistości – od podstawy do szczytu gzymsu mierzy zaledwie 13,58 m.

Wieże grobowe wznoszono w Persji już wcześniej, jednak lokalizacja tej konkretnej – za ścianą qibli miejskiego meczetu gromadzącego – stanowiła rozwiązanie całkowicie nowe. W efekcie wszyscy wierni, modlący się w meczecie, zwracali się w jej stronę, co znalazło swoje echo również w architekturze mameluckiej tego okresu (zob. rozdz. VI). Choć głównym fundatorem budowli w Bastamie był sułtan, pomniejsi dygnitarze również mieli prawo ofiarowywać elementy wyposażenia wnętrz. Przykładem może być świecznik przekazany w 1308 roku przez wezyra Karima ad-Dina Szouganiego [26].

Inne mauzolea również upamiętniały wybitnych mistyków tamtego okresu. W Natanzie, w centralnej Persji, grób najwybitniejszego mistrza bractwa suhrawardijja – szejcha Abd as-Samada (zm. 1299) – przekształcił się w ciągu dziesięciu lat od jego śmierci w znaczący kompleks grobowy. Wezyr Zejn ad-Din Mastari (stracony w 1312 roku wraz z Karimem ad-Dinem Szouganim) odnowił miejską świątynię gromadzącą, a także dobudował do niej mauzoleum, minaret i chanegah.

Projektanci starali się w jakiś sposób powiązać ze sobą te tak odmienne budowle i w tym celu wzniesiono przed nimi wspólną, lekko zaokrągloną fasadę [8]. Ozdobiona szkliwionymi płytkami okładzinowymi oraz sztukaterią, mieniąca się w światłocieniu rozłożystego platanu, była często porównywana do przedstawień z perskich miniatur epoki. Różnice w głębokości ejwanów meczetu, ułożenie posadzki na różnych poziomach oraz niesymetryczny układ wnętrza [9] świadczą o tym, że budowniczowie nie dysponowali pełną swobodą działania. Przeciwnie – ograniczały ich zarówno uwarunkowania topograficzne, jak i istniejąca już zabudowa okolicy.

Grobowiec na planie kwadratu o boku 6 metrów powstał w miejscu dawnego domostwa Abd as-Samada, po przeciwnej stronie uliczki niż meczet. Podobnie jak w Bastamie, jego forma pozostaje wierna tradycyjnym rozwiązaniom architektonicznym, natomiast wnętrze wyróżnia się znakomitym wykończeniem, które możliwe było dzięki fundacjom Zejna ad-Dina. Ściany pokrywała niegdyś wysoka na 1,35 m lamperia z malowanych, lustrzanych płytek okładzinowych – dziś rozproszonych po muzeach całego świata. Wiele z nich można rozpoznać po charakterystycznym fryzie z motywem ptaków w parkach, których głowy zostały później zniszczone przez jakiegoś zagorzałego ikonoklastę [10]. Duże, wykonywane na specjalne zamówienie płytki lustrzane zdobiły także mihrab i sam grobowiec.

Prawdziwą perłą tego wnętrza pozostaje jednak zapierające dech w piersiach, dwunastopoziomowe sklepienie mukarnasowe [11]. Przez osiem ażurowych okien wpada przytłumione światło słoneczne, którego promienie igrają na wielobocznych powierzchniach,

wydobywając bogactwo faktury sklepienia. Światło to oświetla także starannie zaprojektowany i misternie wyrzeźbiony pas inskrypcyjny w reliefie stiukowym, biegnący wokół nasady kopuły.

W północnym ejwanie meczetu zachowały się jedynie fragmenty równie artystycznego fryzu inskrypcyjnego. Sygnowany był przez rytownika Hajdara – twórcę słynnego mihrabu, który w 1310 roku umieszczono w isfahańskim meczecie gromadzącym. Mihrab ten uznawany jest za jedno z arcydzieł płaskorzeźby swojej epoki.

Wysoki na 6 metrów i szeroki na 3 metry mihrab w Isfahanie przedstawia charakterystyczny układ pogłębiających się nisz ujętych w prostokątne obramienia. Wyróżnia się na tle innych konstrukcji tego typu – jak choćby mihrabu w niewielkim grobowcu znanym jako Pir-e Bakran w Lindżanie niedaleko Isfahanu – dzięki wyjątkowej dynamice linii. Każdy segment kompozycji pokryty jest odmiennym wzorem, przy czym każdy z nich wykonany został w technice głębokiej płaskorzeźby, rzeźbionej na kilku poziomach. Przykładowo, tło zewnętrznego obramienia stanowią podwójne arabeskowe wici z wyrastającymi z nich pędami palmet, rzeźbionych i nakłuwanych, na których umieszczono kolejną warstwę – elegancką inskrypcję w dukcie *sols*. Zawiera ona pochwały dwunastu imamów czczonych przez szyitów oraz tradycje Alego, następcy proroka Mahometa. Dobór cytatów wskazuje, że mihrab zamówiono w związku z przejściem Uldżajtu na szyizm pod koniec 1309 roku.

Autorem dzieła był Hajdar, który podpisał się na tympanonie tuż obok inskrypcji fundacyjnej. Należał do grona najwybitniejszych kaligrafów epoki i był jednym z sześciu uczniów legendarnego mistrza Jakuta al-Mustasimiego. Sam również wykształcił wielu wybitnych uczniów.

Wśród jego protektorów znalazł się m.in. Tadż ad-Din Ali Shah, nowobogacki kupiec z Isfahanu, który błyskawicznie awansował w strukturach władzy, zostając wezyrem Ilchanidów. Swoją pozycję zawdzięczał nie tylko wpływom i darom – jak np. bogato zdobiona łódź wysadzana kamieniami szlachetnymi, którą podarował sułtanowi, by mógł pływać po Tygrysie – lecz także finansowemu wsparciu ambitnych przedsięwzięć architektonicznych. W Soltanije sfinansował budowę bazaru oraz wspierał rozwój rzemiosła. Jego ambicje najlepiej odzwierciedla monumentalny meczet Gohar Shad, którego budowę zlecił około 1310 roku w Tabrizie. Główne wejście prowadziło na duży dziedziniec z centralnym basenem w formie kwadratu o boku 150 łokci, otoczony ogromnymi ejwanami. Największy z nich, z imponującym sklepieniem o pierwotnej wysokości 30 metrów, flankowały mury grubości 10 i wysokości 25 metrów. Choć konstrukcja nie przetrwała próby czasu, wzbudzała podziw współczesnych – porównywano ją z portalem pałacu sasanidzkiego w Ktezyfonie, uważanym za jedno z cudów ówczesnego świata. Zachwycała dekoracjami z marmuru i płytek okładzinowych, choć do dziś przetrwały jedynie surowe, ceglane ściany.

Inne ilchanidzkie meczety miały zróżnicowaną strukturę ejwanów. Budowę meczetu w Asztardzanie, położonym 34 km na południowy zachód od Isfahanu, zlecono w 1315 roku – inicjatorem był miejscowy mistrz związany z rzemieślnikami dworu Ilchanidów. Sama konstrukcja nie wyróżniała się formą, jednak jej ściany ozdobiono sztukaterią i ceramicznymi

płytkami okładzinowymi. Pomimo różnic dekoracyjnych, plan meczetu wciąż opierał się na czteroejwanowym układzie z centralnym dziedzińcem, zgodnym z wypracowanym w Persji wzorcem.

Dobrym przykładem takiej struktury jest meczet congregacyjny (gromadzący) w Waraminie, około 50 km na południe od Teheranu. Jego budowę rozpoczęto w 1322 roku za panowania Abu Saida, syna i następcy Uldżajtu. Boczne wejścia prowadzą do ejwanów otaczających dziedziniec, natomiast główne wejście – od strony północnej – zapowiada fasadę głównego południowego ejwanu, za którym znajduje się sala modlitw z mihrabem, przykryta kopułą [15].

Sala modlitewna o szerokości nieco ponad 10 metrów zachowuje klasyczną formę ukształtowaną w okresie Seldżuków. Kwadratowe ściany podtrzymują ośmioboczny tambur wsparty na czterech trompach, rozdzielonych naprzemiennie z czterema ślepymi łukami. Na nim osadzono drugi, szesnastoboczny tambur, który unosi kopułę [16]. W porównaniu z seldżuckimi pierwowzorami meczet ten charakteryzuje się skromniejszymi rozmiarami, niewielkim dziedzińcem i nienowatorską, lecz efektowną dekoracją z użyciem mozaiki ceramicznej.

Odrębny typ meczetu gromadzącego wykształcił się w Jazdzie. Między 1325 a 1334 rokiem tamtejszy dostojnik, Szams ad-Din Nezami, zlecił wzniesienie nowego meczetu z dziedzińcem, w którym do przekrytego kopułą pomieszczenia z mihrabem oraz ejwanu przylegały sale. Taki układ zaczął obowiązywać w planach meczetów całego regionu. Znacznie przebudowany, monumentalny ejwan [17] stanowił ogniwo łączące stary meczet z nowym. Jako zięć Raszid ad-Dina, Szams ad-Din spędził sporo czasu w Tabrizie, dlatego nowe elementy meczetu w Jazdzie – takie jak empory oraz swobodne przejście od mihrabowej części sali modlitw do sal bocznych – były najprawdopodobniej efektem naśladowania tamtejszych, już ugruntowanych rozwiązań architektonicznych z północno-zachodniej Persji.

O zamożności centralnej Persji świadczą inne meczety wybudowane w miejscowościach takich jak Daszti czy Kadz Aziran, w dorzeczu rzeki Zajande w rejonie Isfahanu. Wszystkie mają ten sam plan: po bokach przekrytej kopułą sali na planie kwadratu znajdują się dodatkowe pomieszczenia, czyli korytarze, monumentalny ejwan oraz poprzedzający je dziedziniec. Całość świadczy o urbanistycznej ekspansji Isfahanu za panowania Ilchanidów.

W okresie Ilchanidów nie wszystkie budowle miały monumentalną skalę. Żywa pozostawała tradycja wolno stojących wież grobowych, czego dobrym przykładem jest Emamzade Dżafara w Isfahanie [18], wzniesione dla zmarłego w 1325 roku alidzkiego szejcha i potomka piątego imama. Oktogonalny grobowiec o szerokości 7 m i wysokości 11 m wyróżnia się bardziej wysmakowanymi proporcjami niż wcześniejsze realizacje. Pokryta wypalaną mozaiką szkliwioną w trzech kolorach elewacja została poddana intensywnym pracom konserwatorskim, jednak wyważone wymiary blend na zewnątrz dowodzą, że w okresie największego rozkwitu architektury ilchanidzkiej cechowały ją elegancja i wyrafinowanie.

Ogólny wygląd i detale architektoniczne wykazują tak wyraźne podobieństwo do tzw. grobowca Çelebi Oğlu w Soltanije, wzniesionego dla sufickiego mistrza o imieniu Burak (zm. 1308), że nasuwa się przypuszczenie, iż budowniczowie przybyli do Isfahanu właśnie z Soltanije. Jak wiadomo, w tamtym okresie zespoły najświetniejszych rzemieślników przenosiły się z miejsca na miejsce. Tak na przykład mistrzowie, którzy w pierwszej dekadzie XIV wieku wykonali kompozycje z płytek okładzinowych w kompleksie w Natanzie, w następnym dziesięcioleciu pracowali w tym samym charakterze w Soltanije.

Wnętrza małych grobowców ilchanidzkich zdobiono zazwyczaj płytkami okładzinowymi malowanymi lustrem. Od czasu do czasu trafiał się również patron, który pragnął wzbogacić całość dodatkowymi elementami dekoracyjnymi.

Dzięki temu, że szyickie mauzolea przez kolejne wieki niezmiennie otaczano czcią, większość zdobiących je lustrowanych płytek zachowała się do naszych czasów. Choćby w Emamzade Jahji w Waraminie jeszcze w XIX wieku można było podziwiać zachwycające płytki okładzinowe mihrabu, pasa przyziemia i cenotafu. Między październikiem a grudniem 1262 roku na te potrzeby wyprodukowano ponad 150 płytek okładzinowych w kształcie gwiazdy i krzyża, ozdobionych arabeskami oraz wzorami geometrycznymi i kwiatowymi, które obecnie są rozproszone po różnych kolekcjach. Główny mihrab wykonał w maju 1265 roku Ali ben Mohammad ben Abu Taher, a czterdzieści lat później jego syn Josuf wraz ze współpracownikiem, Alim ben Ahmad, ukończyli prace nad przykryciem cenotafu, któremu nadali kształt mihrabu [19]. Fryz, wykonany wbrew ówczesnej praktyce z płytek okładzinowych malowanych lustrem, a nie ze żłobionego stiuku, datowany jest na rok 1307. Wnętrza innych mauzoleów z okresu ilchanidzkiego w Komie i Kaszanie wskazują, że po stu czterdziestu latach nieprzerwanej produkcji, w latach 1339–1340 zrezygnowano z płytek okładzinowych malowanych lustrem, zastępując je powierzchniami z rzeźbionego i polichromowanego stiuku.

ARCHITEKTURA ZA PANOWANIA NASTĘPCÓW ILCHANIDÓW

Po śmierci Abu Saida w 1335 roku doszło do takiej fragmentaryzacji władzy i nasilających się sporów o sukcesję, że prace architektoniczne uległy spowolnieniu, choć w XIV wieku sporadycznie wznoszono budowle pod patronatem emirów, którzy zerwali więzi podległości z Ilchanidami i zakładali własne dynastie. Najważniejsze z nich to Moratlarydzi (1314–1493), kontrolujący centralną Persję, oraz Dżalajirydzi (1336–1432), rozszerzający swoje panowanie nad północno-zachodnią Persją i dzisiejszym Irakiem.

Najlepszym przykładem architektury dżalajirydzkiej jest duży meczet gromadzący w Kermanie (1350). W jego planie można odnaleźć wiele cech wprowadzonych w Jazdzie, takich jak wysoki i okazały portal wejściowy oraz łączność komunikacyjna czterech ejwanów i dziedzińca ze wszystkimi pomieszczeniami modlitewnymi. Na uwagę zasługuje mozaika z elementów wycinanych w różne kształty, szkliwiona w czterech barwach i zastosowana w całym meczecie, a zwłaszcza na pisztakach obramiających wejścia [20], które spowija kunsztowna, mieniąca się w świetle siatka barw. Budowle z początku XIV wieku pokrywano kompozycjami z barwnej ceramiki tylko w niektórych partiach elewacji, zaś gamę barw

stosowano wówczas dość ograniczoną. Na przykład w grobowcu w Soltanije pełna dekoracja z mozaiki ceramicznej w jasnym i ciemnym błękicie zdobiła jedynie mukarnasowy gzyms i części arkad galerii. Piętnaście lat później, w Emamzade Dżafara w Isfahanie, w tradycyjnej palecie zagościła biel, a płytki okładzinowe pokryły wszystkie powierzchnie. W połowie stulecia przemiana ta była już faktem – mozaiką z płytek licowano przestronne powierzchnie i całe elewacje. Ponadto wzory geometryczne przekształciły się w arabeski roślinne i kwiatowe, które stawały się coraz bardziej realistyczne.

W ostatnim ćwierćwieczu XIV wieku wznowiono prace nad nowym meczetem gromadzącym w Jazdzie: zadaszone sale połączono świeżo wzniesionym pisztakiem z południowym ejwanem, dodano też znaczną partię widocznej współcześnie dekoracji z mozaiki ceramicznej, na przykład w sali modlitw oraz na fasadzie południowego ejwanu [21]. W tym wypadku również gmach spowiła wielobarwna kompozycja. Splatające się arabeski są idealnie dopasowane do ościeży i łuków, a płaszczyzny dekoracji otacza fryz inskrypcyjny, tak że cały wystrój świadczy jednoznacznie o wielkim kunszcie mozaikarzy. Analogie w wykonawstwie z Kermanu i Jazdy po raz kolejny pokazują, że wyspecjalizowani fachowcy całymi zespołami przenosili się z jednego warsztatu do drugiego, by pracować nad ważnymi przedsięwzięciami.

Najistotniejszą zachowaną budowlą dżalajirydzką jest zajazd (chan) wzniesiony w 1359 roku przez namiestnika Bagdadu Miradama ben Abdollaha, mający wspierać materialnie położony nieopodal kompleks grobowo-religijny. Jest to ceglany gmach na planie prostokąta z dwoma kondygnacjami pomieszczeń otaczających dużą salę centralną. Budowla ma 14 m wysokości i jest przecięta ośmioma gurtami [22], wspierającymi drewniane sklepienia od zewnątrz typu lunetowego. Ten wyrafinowany system zadaszania sprawia, że do wnętrza wpada światło i świadczy o tym, że dla namiestnika zajazd — budowla o charakterze warowno-handlowym — był równie ważny co zespół religijny, który znajdował się w jego pobliżu, choć do naszych czasów nie dotrwały pozostałe elementy tego kompleksu.

Sklepienia podtrzymywane gurtami to jedna z najważniejszych innowacji architektonicznych wprowadzonych w XIV wieku. W czasach przed podbojem mongolskim architektów interesowały eksperymenty konstrukcyjne — wypracowali więc nowatorskie metody stosowania ożebrowania nad wnękami, rozbicia trompy na mniejsze elementy oraz rozwinięcia formy *tarti buru*. Po tych najazdach ich uwaga przesunęła się na przestrzeń, a zwłaszcza na problem przekrywania prostokątnych pomieszczeń.

Najprostszym rozwiązaniem murarskim w takim przypadku jest sklepienie kolebkowe, jednak powstająca wtedy ciągła powierzchnia ścienna powoduje, że wnętrze jest ciemne, co często bywa nie do przyjęcia w miejscach o charakterze publicznym. Ciąg sklepienia kolebkowego można przełamać serią łuków krzyżowych, które podtrzymują przęsła podniebienia. Schemat ten zastosowano na terenie południowo-zachodniej Persji i dzisiejszego Iraku w tak wczesnych budowlach muzułmańskich jak pałac w Uchajdirze, meczet gromadzący w Szirazie oraz świątynia ognia w Sarwestanie. We wszystkich tych wczesnych przykładach grzbiet sklepienia biegnie poziomo wzdłuż całej jego długości.

XIV-wieczni architekci udoskonalili ten system, wprowadzając podwyższone sklepienia trójdzielne, których krzywizny łuków odpowiadają krzywiznom zasadniczej konstrukcji łuków krzyżowych. Podwyższone sklepienie oparte na gurtach pojawia się już w południowym ejwanie meczetu w Natanzie. Profile sklepień kolebkowych galerii w Soltanije mają w poszczególnych przęsłach urozmaicone formy podniebienia — odpowiadające typom nieckowemu i gwiaździstemu. Podniebienia te osadzone są na pendentywach.

Inne przykłady można znaleźć w południowo-zachodniej Persji, m.in. w Uchajdirze, Aharkuhu i Isfahanie. Stamtąd technika ta została przeszczepiona do północno-wschodniej Persji, gdzie architekci timurydzcy rozwinęli jej potencjał dekoracyjny, redukując elementy nośne i otwierając przestrzeń dla większej ilości światła dziennego oraz bogatej dekoracji

TECHNIKI

Banna'i (perski: 44, technika budowniczego), czyli pokrywanie dużych płaszczyzn mozaiką z cegieł glazurowanych (glazura, czyli cienka, szklista powłoka nakładana na wyroby ceramiczne) i nieglazurowanych

Fazowanie to technika obróbki materiału, polegająca na wykonywaniu ukośnych cięć na krawędziach obiektów. Powstałe ścięcia (fazki) łagodzą ostre krawędzie i umożliwiają grę światłocienia poprzez głębokie boczne nacięcia.

Metoda wosku traconego - technika odlewnicza, najpierw wykonuje się woskowy prototyp, okleja się go gipsem, do środka wlewa się płynny metal, który rozpuszcza wosk i go zastępuje

ZŁOTNICZE

[filigran, granulacja, azur]

Filigran (łac. filum — nić, granum — ziarno) to technika złotnicza polegająca na wykonywaniu całego przedmiotu lub jego zdobień z cienkich, misternie plecionych drucików. Druciki mogą być układane w ażurową (prześwitującą) lub pełną (gęsto splecioną) siatkę.

Granulacja (łac. granum — ziarno) technika złotnicza polegająca na zdobieniu przedmiotów, drobnymi kuleczkami (granulkami) wykonanymi ze złota lub srebra, precyzyjnie układanymi w ornamenty i nalutowywanymi (czyli mocowanymi za pomocą lutowania) na powierzchnię przedmiotu, najczęściej wykonanego z tego samego metalu.

Ażur (fr. ajourć — ażurowy, prześwitujący) rodzaj zdobienia polegający na wycięciu w materiale otworów o ozdobnym kształcie, skomponowanych tak, aby prześwitywała przez nie płaszczyzna tła

METALICZNE [sancai, lustr, niello, polichromia]

Sancai (chiń. san — trzy, cai — kolory) technika dekoracyjna ceramiki, pokrytej glazurą opartą na związkach miedzi (zielony przypominający kolor jadeitu), ołowiu (żółty ciepły, miodowy) oraz krzemionki (biały lub brązowy), której późniejsze wypalenie nadaje jej charakterystyczny połysk

Lustr (łac. lustrare błyszczeć, lśnić) farba ceramiczna uzyskiwana ze związków metali, nadająca powierzchniom metaliczny połysk osadzająca się na powierzchni podczas wypału w warunkach redukcyjnych (przy ograniczonym dostępie tlenu).

Niello (łac. nigellum od niger — czarny) technika zdobienia przedmiotów metalowych, polegająca na wyryciu wzoru w metalu, który następnie wypełnia się pastą złożoną z siarczków srebra, miedzi i ołowiu. Po nałożeniu pasty, przedmiot poddawany jest polerowaniu, co skutkuje uzyskaniem granatowego, czarnego lub szafirowo-czarnego rysunku, który kontrastuje z jasnym tłem metalu

Polichromia (gr. poly — wiele + chroma — kolor) to technika dekoracyjna, która polega na nakładaniu wielu kolorów na powierzchnie i złoceniu lub posrebrzaniu cienką warstwą by uzyskać efekt Świetlistości

ŁĄCZĄCE MATERIALY

[cuerda seca, milleflori, markieteria]

Cuerda seca (hisz. suchy sznur) technika dekoracyjna stosowana w ceramice gdzie za pomocą sznura układamy różne kształty potem wlewamy szkliwo i wypalamy, sznur się topi, a kształty pozostają

Millefiori (z wł. mille — „tysiąc" + fiori — „kwiaty", czyli tysiąc kwiatów) to technika szklarska polegająca na łączeniu wielobarwnych szklanych prętów, które następnie są cięte na krążki. Krążki te układa się w mozaikowy wzór i ponownie wypala, aż stopią się w jednolitą całość, tworząc barwną kompozycję przypominającą kwiatową mozaikę.

Markieteria (fr. marquer — znakować, ozdabiać) technika zdobnicza polegająca na tworzeniu mozaiki z różnych rodzajów drewna.

WGŁĘBIAJĄCE / WYPUKLAJĄCE

[rytowanie, repusowanie, sgraffito, kamea, intaglio, inkrustacja]

Rytowanie (łac. radere Ścierać, skrobać) technika zdobienia przedmiotów wykonanych z metalu, szkła, kamienia i innych poprzez grawerowanie, czyli wykonywanie płytkich nacięć na powierzchni.

Repusowanie (fr. repousser wypychać, odpychać) technika zdobnicza polegająca na wybijaniu wzorów na zimno w blachach metalowych dzięki czemu na zewnętrznej powierzchni powstaje wypukły relief

Sgraffito (z wł. sgraffiare — zeskrobywać, drapać) technika dekoracyjna polegająca na nakładaniu kolejnych warstw (np. tynku, gliny, szkliwa lub metalu), a następnie zeskrobywaniu fragmentów wierzchniej, aby odsłonić kontrastujące kolory znajdujące się pod spodem. W efekcie powstaje wielobarwny wzór o charakterystycznym, graficznym wyglądzie.

Kamea (fr. camće, wł. cammeo, ang. cameo - może pochodzić od arabskiego qamaah — rytować, rzeźbić) to metoda rzeźbiarska kamienia który ma dwie różne warstwy kolorystyczne co pozwala na uzyskanie wypukłego reliefu wyraźnie widocznego dzięki kontrastowi z tłem z innej warstwy.

Intaglio (łac. intagliare — wycinać, rzeźbić) technika grawerowania w kamieniach szlachetnych, szkle lub metalu, w której wzór jest wyżłobiony wklęsło, czyli zagłębiony poniżej powierzchni materiału.

Inkrustacja (łac. incrustare, pokrywać skorupą lub powlekać) technika dekoracyjna polegająca na wykonywaniu wgłębień w podłożu (np. kamieniu, metalu, twardym drewnie) i wklejaniu w nie odpowiednio przyciętych płytek wykonanych z różnych, zazwyczaj cennych materiałów, takich jak: kość słoniowa, masa perłowa czy złoto

TYP ORNAMENTU

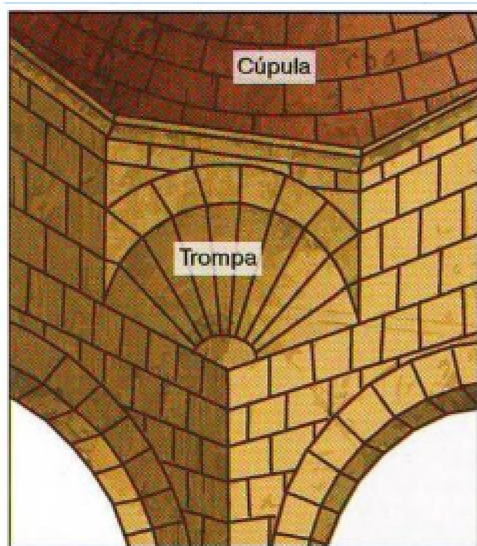
Arabeska (fr. arabesque - wzór arabski) symetryczny, dążący do nieskończoności pokrywający całą powierzchnię typ ornamentu w formie stylizowanej wici roślinnej

Horror vacui ("lek przed pustką") to tendencja artystyczna polegająca па wypełnianiu całej powierzchni obiektu dekoracjami, bez pozostawiania pustych przestrzeni.

TECHNIKI ARCHITEKTONICZNE

ŁUKI

Trompa element konstrukcyjny, który umożliwia przejście z planu kwadratu (lub prostokąta) na plan koła, na którym opiera się kopuła.



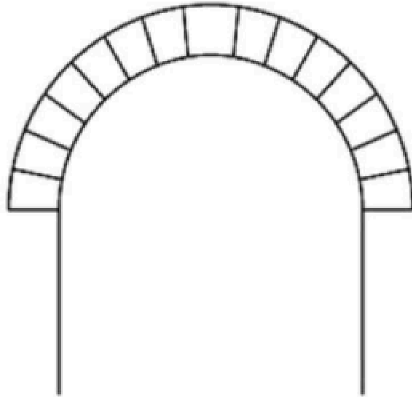
Żebro - łuk przebiegający po polach sklepiennych, pod kątem, będący elementem wzmocnienia sklepienia, który tworzy siatkę



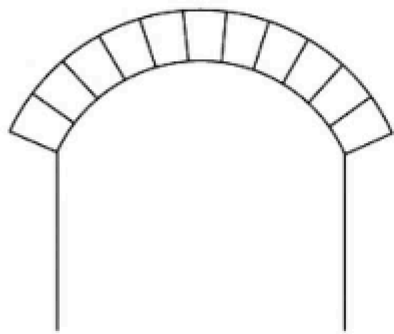
Gurt (lub łęk jarzmowy, pas sklepieniowy, łuk sklepienny) przebiegający prostopadle do pomieszczenia łuk w sklepieniu i jego część tzw. pas sklepienny

1. **Zwornik**: kamień w górnej części łuku, utrzymuje stabilność całej struktury łuku, ponieważ przenosi siły z obu stron.
2. **Czoło (na jednym z tzw. klińców)**: Czoło to wierzchołek każdego z klińców.
3. **Grzbiet łuku (na jednym z tzw. klińców)**: jest tworzony przez ułożenie klińców.
4. **Opór (nasada wezgłowia)** - przenosi siłę łuku na filar lub inne podpory.
5. **Podniebienie łuku (podłucze)**: przestrzeń zamknięta przez ułożone w łuk klińce, której kształt może mieć różne warianty w zależności od typu łuku (np. łuk okrągły, ostrołukowy).
6. **Wysokość (strzałka) łuku**: odległość od najniższego punktu podstawy łuku (zwanego nasadą) do najwyższego punktu zwornika. Wysokość łuku wpływa na jego kształt i siły działające na konstrukcję.
7. **Rozpiętość łuku**: Rozpiętość to odległość pomiędzy dwoma punktami, w których łuk dotyka podpór (nasad). Mówiąc inaczej, to szerokość łuku mierząca od skrajnych punktów jego podstawy.
8. **Pacha (pachwina)** - wypełnienie: Pacha lub pachwina to przestrzeń, która znajduje się wzdłuż bocznych krawędzi łuku. Jest to miejsce, gdzie uzupełnia się kształt łuku, wypełniając je odpowiednim materiałem budowlanym, aby zapewnić stabilność i pełność struktury.

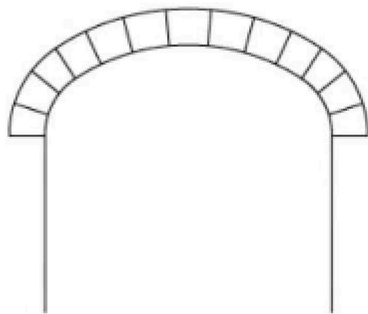
Łuk pełny (półkolisty): Jest to łuk o kształcie pełnego półkola, gdzie rozpiętość wynosi dokładnie połowę średnicy okręgu. Jest to najprostszy typ łuku, szeroko stosowany w architekturze klasycznej.



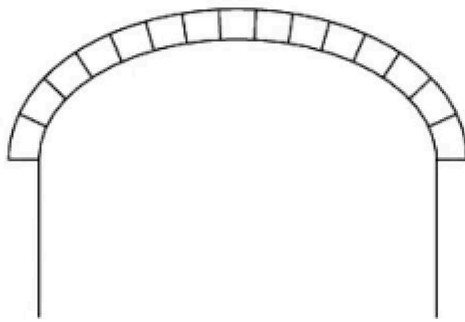
Łuk odcinkowy: Łuk składający się z części okręgu, która nie jest pełnym półkolem, ale tylko jego fragmentem, tworząc łuk o mniejszym promieniu.



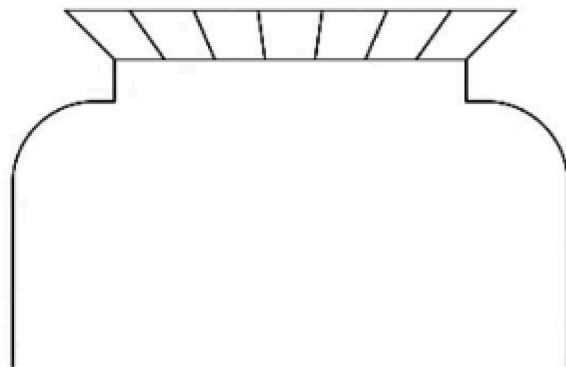
Łuk koszowy: Łuk o kształcie płaskim, utworzony przez zestaw odcinków prostych, tworzących coś w rodzaju kosza. Stosowany w architekturze, zwłaszcza przy budowie otworów w ścianach.



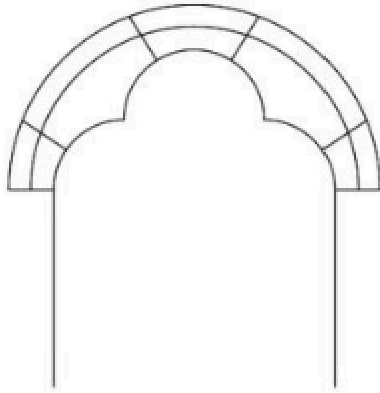
Łuk eliptyczny: Łuk oparty na elipsie, który ma dwa centra ogniskowe, co daje mu charakterystyczny kształt. W architekturze stosowany rzadziej, ale występuje w niektórych formach budowli.



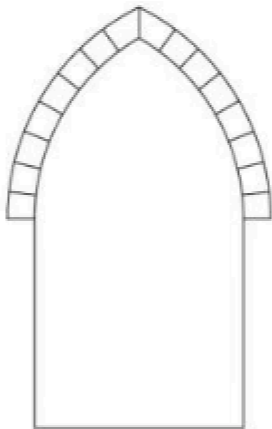
Łuk dwuramienny: Łuk, w którym każdy z ramion jest wygięty w różny sposób, tworząc dwa ramiona o różnych promieniach.



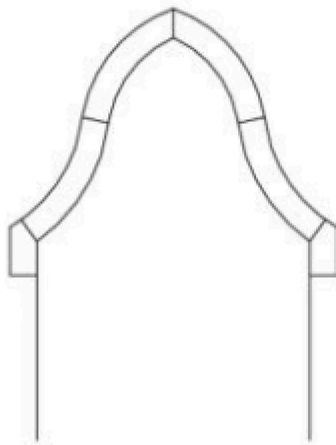
Łuk trójlistny: Łuk zbudowany z trzech łuków, które mają wspólną oś. Stosowany w gotyku, szczególnie w oknach i portalach.



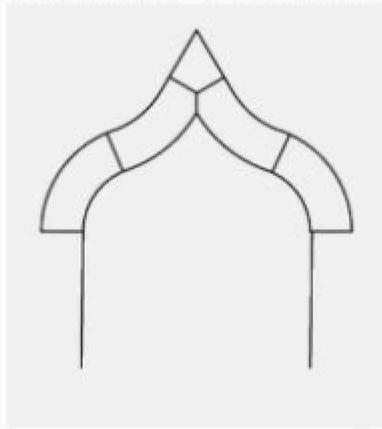
Łuk ostry (ostrołuk): Łuk, którego wierzchołek jest ostry, tworząc kąt mniejszy niż 90 stopni. Charakterystyczny dla gotyku.



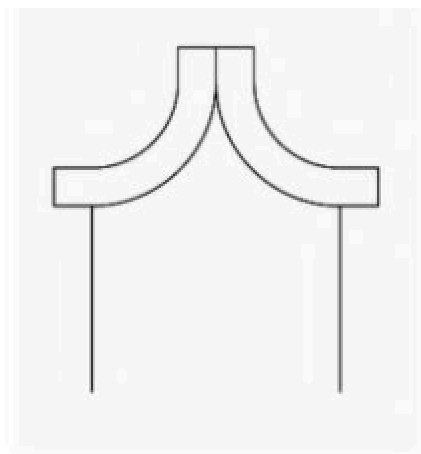
Łuk wklęsło-wypukły ostry: Łuk o kształcie, w którym dwa łuki o różnej krzywiźnie (wklęsły i wypukły) tworzą ostry kąt w jego wierzchołku.



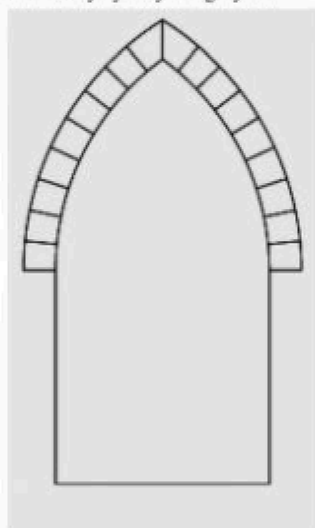
Łuk w ośli grzbiet: Łuk o kształcie przypominającym grzbiet osła, tzn. o łuku, który jest bardziej wklęsły na bokach, z wyższym środkiem.



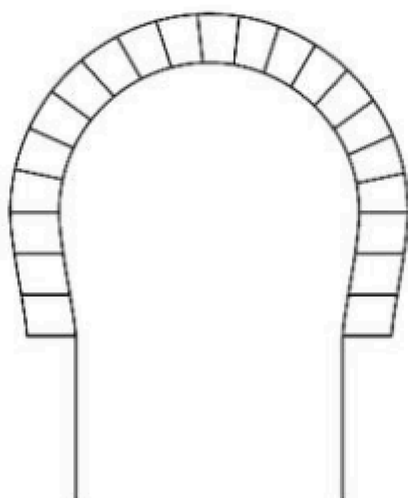
Łuk kotarowy dwudzielny: Łuk podzielony na dwie części, z każdą z nich mającą inną krzywiznę. Spotykany w architekturze gotyckiej.



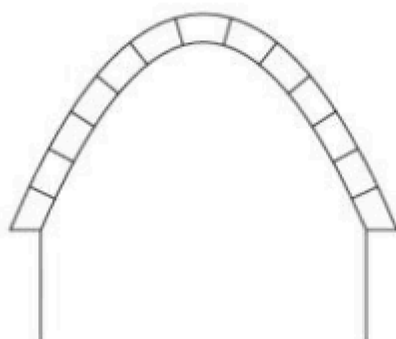
Łuk lancetowy: Bardzo wąski, ostry łuk, charakteryzujący się dużą wysokością i wąską podstawą, charakterystyczny dla gotyku.



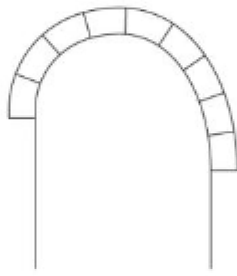
Łuk podkowiasty: Łuk przypominający kształtem podkowę, czyli o wygięciu bardziej zaokrąglonym w górnej części i wypukłym na dole.



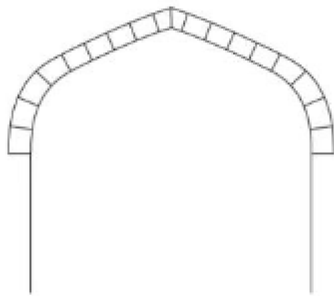
Łuk paraboliczny: Łuk o kształcie paraboli, tworzący płynnie łagodny zakręt. Często wykorzystywany w nowoczesnej architekturze.



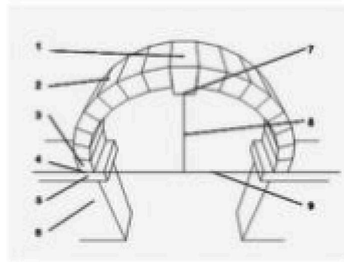
Łuk wspięty: Łuk o wygięciu, które ma na celu podtrzymywanie sił w pionie, często używany w sklepieniach i w architekturze gotyckiej.



Łuk Tudorów: Łuk o delikatnie zaokrąglonym, ale nadal ostrym kształcie, popularny w architekturze renesansowej i w stylu Tudorów.



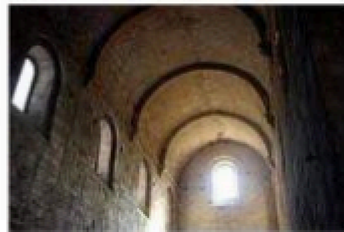
Impost - element architektoniczny w formie płyty lub bloku, który pełni rolę przejścia między głowicą podpory (np. kolumny lub filaru) a dźwiganym przez nią elementem konstrukcyjnym, takim jak łuk czy arkada. Impost znajduje się bezpośrednio nad głowicą podpory i pozwala na przeniesienie obciążenia z górnej struktury na podporę, zapewniając stabilność całej konstrukcji. W architekturze klasycznej, szczególnie w budowlach rzymskich i gotyckich, imposty często były dekoracyjne, z różnymi ornamentami, ale pełniły przede wszystkim funkcję techniczną.



Kliniec - podstawowy element łuku



Koleba - sklepienie o przekroju półokrągłym



Kolumna - przekrój kołowy

MECZET

NA ZEWNĄTRZ MECZETU

[badgir, minaret, kopuła, tambur, oculus, pendentyw, pisztak, ejwan, muqarnas, sahn, sabil, riwaq, dzanub]

Spolium, czyli ponowne wykorzystanie starszego elementu architektonicznego (kolumny, kamiennego detalu itp.) w nowym budynku

Badgir (lub malqaf), czyli łapacz wiatru działający na zasadzie pasywnego chłodzenia i wentylacji, wykorzystując naturalne przepływy powietrza.

Prevailing Wind

Windcatcher / Malqaf

Air drawn out on leeward side

Air drawn down into interior of house

Dust deposited



Minaret (ar. manara – miejsce, skąd widać światło) - wysoka wieża, zazwyczaj smukła, z której muezzin nawołuje do modlitwy (adhan).

Cylindryczne – np. w Turcji i na Bliskim Wschodzie.

[np. Błękitny Meczet (Meczet Sułtana Ahmeda)]

Kwadratowe – typowe dla Maroka i Andaluzji

(np. Meczet Koutoubia w Marrakeszu)

Spiralne – charakterystyczne dla Iraku

(np. Wielki Meczet w Samarrze).

Ośmiokątne – spotykane w Iranie i Azji Środkowej.

(np. Wielki Meczet Piątkowy w Isfahanie)

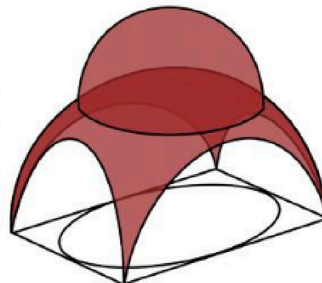
Kopuła (ar. qubba) - nieobowiązkowy element, ale większość meczetów posiada jedną lub więcej – stanowi symboliczną reprezentację sklepienia nieba. Wnętrze kopuły często podkreśla to wykorzystując skomplikowane motywy geometryczne, gwiazdkowe lub

roślinne, które tworzą zapierające dech w piersiach wzory mające na celu zadziwienie i zainspirowanie.

Tambur - cylindryczna lub wieloboczna podstawa kopuły



Wielki Meczet w Kairuanie w Tunezji (**Sidi Ukby**) Ma trzy kopuły: jedną na minarecie, jedną nad wejściem do sali modlitw oraz jedną nad ścianą qibla.

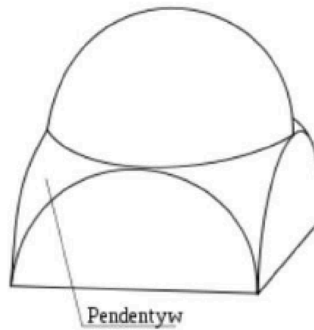


W meczetach z tylko jedną kopułą, zawsze znajduje się ona nad ścianą qibla, najświętszą częścią meczetu.

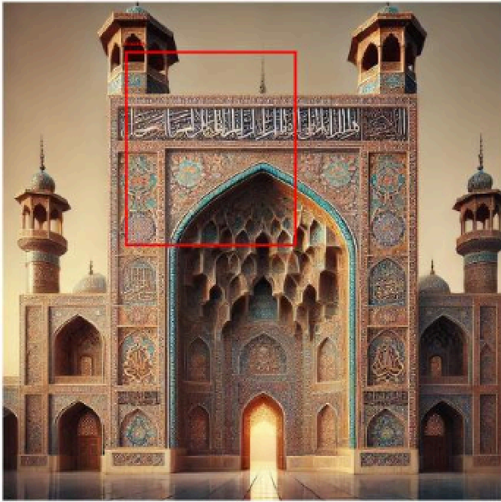
Oculus (łac. oko) okrągły lub owalny, niezamknięty otwór centralnej części kopuły, w ścianie lub w szczytowej części sklepienia. Pozwala na wpuszczenie naturalnego światła do wnętrza budynku. Pełni również rolę wentylacyjną. Może mieć również znaczenie symboliczne, reprezentując „oko" Boga lub wszechświata, dając wrażenie kontaktu z niebem lub z boską sferą.



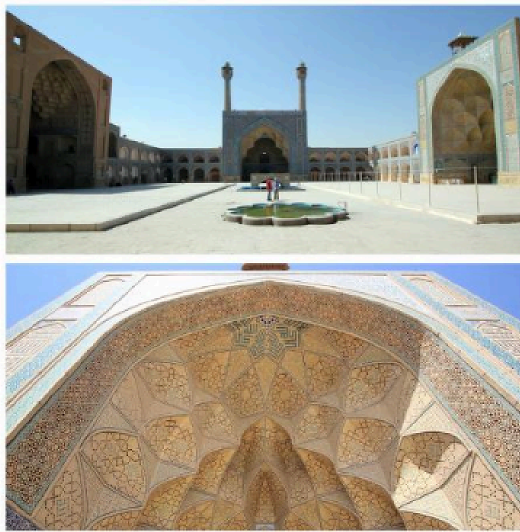
Pendentyw (z łac. *pendentivum* – wiszący) element narożny w postaci sklepienia o kształcie trójkąta sferycznego, umożliwia przejście z planu kwadratu do koła, na którym opiera się kopuła



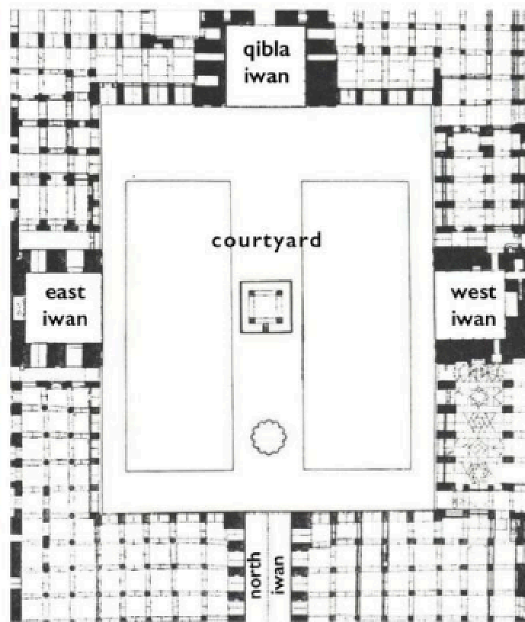
Pisztak (pers. łuk) - obramowanie portalu z kamienia lub cegły otaczające łuk zaznaczony w elewacji budowli (najczęściej wejście w formie iwanu), wyższe niż przylegające mury



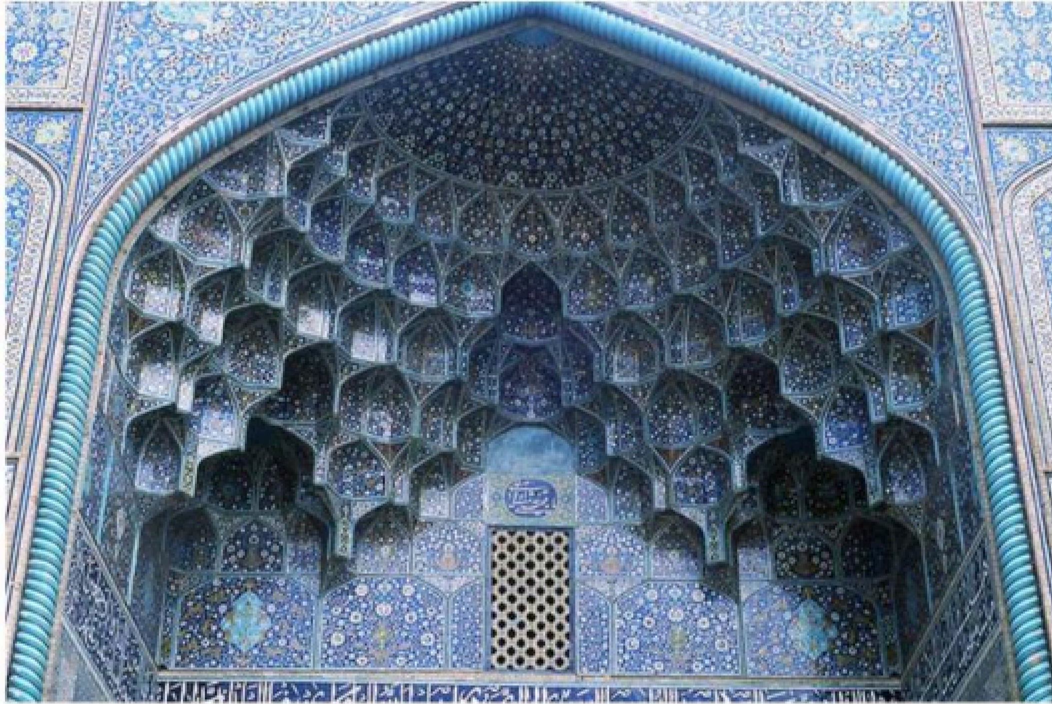
Ejwan (pers. nisza) - pomieszczenie w formie głębokiej niszy, otwarte z jednego boku, zazwyczaj na dziedziniec przykryte sklepieniem kolebkowym ostrołukowym pełni najczęściej funkcję monumentalnego wejścia.



Wielki Meczet w Isfahanie, ¾ ejwanów



Mugarnas (ar. schodkowego, stopniowego) trójwymiarowe, fragmentaryczne, dekoracyjne wykonywane z gipsu, cegły, drewna czy kamienia, pozornie niezależne, wspornikowe projekcje składające się z wielopoziomowych, wystających elementów, takich jak wnęki, wsporniki i zwisy, które są umieszczane warstwowo jedne nad drugimi. Z perspektywy obserwatora patrzącego od dołu, mukarnas tworzy oszałamiający efekt wizualny, gdy światło odbija się od jej głęboko rzeźbionej, ale regularnej powierzchni. Z tego powodu w językach europejskich porównuje się mukarnas do „sklepienia stalaktytowego" (niem. Stalaktitengewölbe) lub „plastra miodu" (fr. alvéoles)



Sahn (dziedziniec) i sabil (fontanna) - najbardziej podstawową potrzebą architektury meczetów wspólnotowych jest zdolność pomieszczenia całej męskiej populacji miasta lub wioski (kobiety są mile widziane na piątkowych modlitwach, ale nie są zobowiązane do uczestnictwa). W tym celu meczety wspólnotowe muszą posiadać dużą salę modlitewną. W wielu meczetach sala modlitewna przylega do otwartego dziedzińca, zwanego sahn. Sabil jest publiczną studnia, najczęściej umieszczaną w pawilonie i otoczoną kratą. Jeśli na górze było miejsce nauki, głównie czytania Koranu - sabil kuttab. Znajduje się często na dziedzińcu. Jej woda stanowi zarówno orzeźwiający odpoczynek w gorących rejonach, jak i jest ważna do ablucji (rytualnego oczyszczania), które wykonuje się przed modlitwą. Sahn jest otoczony z każdej strony riwaqiem lub arkadą.

Riwaq - kolumnada otaczająca sahn zapewniająca cień i przejście.

Schematic plan of the Friday Mosque of Isfahan, 1612 -37
Change from the Hypostyle hall type to the Four-Iwan type
(From Henri Stierlin, "Architecture de l'Islam", 1979)

Dzanub (lub Dzanba) - przestrzeń w pobliżu meczetu, często używana do przechowywania świętych tekstów, w szczególności Koranów. Dosłownie oznacza południe w języku arabskim. W architekturze islamskiej nie ma powszechnie rozpoznawanych, standardowych terminów odnoszących się bezpośrednio do przestrzeni przechowywania Koranu, poza ogólnymi nazwami takimi jak Dar al-Qur'an (Dom Koranu) czy Maktaba (biblioteka).

ELEWACJA [maszrabija, machikuły, ablaq, blanki, blendy, fasa]

Maszrabija (ar. pić) ażurowa drewniana konstrukcja, używana do osłaniania okien, balkonów i loggii zapewniająca prywatność, jednocześnie umożliwiając cyrkulację powietrza i ochronę przed słońcem.

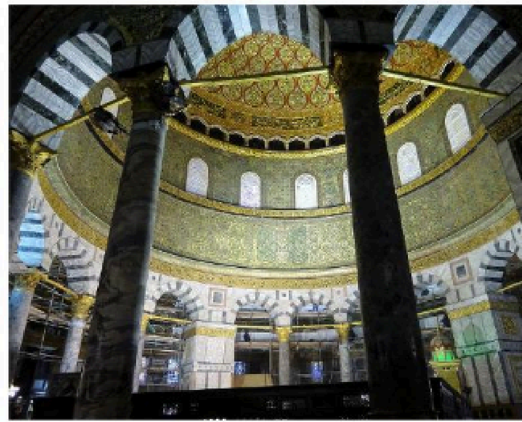


Machikuły (fr. miejsca do miażdżenia i wylewania) kamienne lub drewniane wsporniki umieszczone w górnej części murów obronnych lub wież, z otworami umożliwiającymi zrzucanie pocisków, wrzącej wody, smoły czy kamieni na atakujących wroga znajdujących się u podnóża murów.

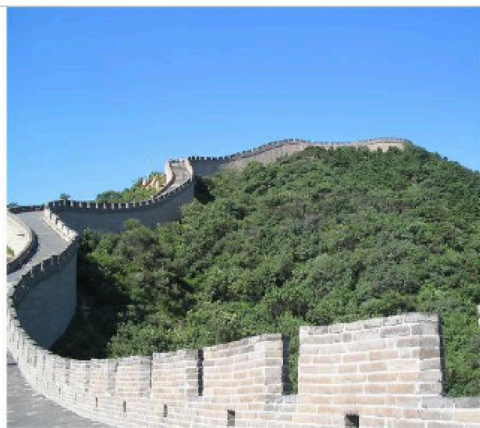


Ablaq (ar. łaciaty lub pstrokaty) naprzemienne układanie kamienia lub cegły w kontrastujących kolorach, najczęściej jasnym (np. białym wapieniu) i ciemnym (np. czarnym bazalcie lub czerwonej cegle).





Blanki czy krenelaż (fr. szczelina, otwór, łac. nacięcie, wycięcie) - zwieńczenie murów obronnych w postaci naprzemiennych zębów (merlonów) i przerw między nimi (kreneli). Umożliwiały one obrońcom zamków i fortyfikacji prowadzenie ostrzału z ukrycia, zapewniając jednocześnie osłonę przed atakiem wroga.



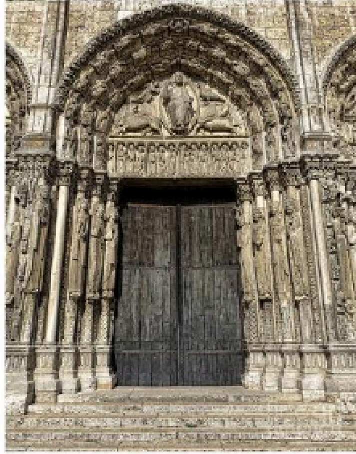


Blendy (niem. osłona lub zasłona) - ślepa wnęka, czyli dekoracyjn zagłębienie w ścianie, które imituje okno lub arkadę, ale nie pełni funkcji przepuszczania światła.



Portal fasadowy portal lub element konstrukcyjny, który wystaje przed powierzchnię muru, tworząc wyodrębnioną, wysuniętą część. Może być to na przykład ozdobna rama drzwiowa lub okienna, która przewyższa powierzchnię ściany i wystaje na zewnątrz.

Pełni zarówno funkcję dekoracyjną, jak i konstrukcyjną. Zwykle jest stosowana w architekturze klasycznej, renesansowej lub barokowej, nadając elewacjom głębię i dynamikę. Oprócz walorów estetycznych, wychodzący przed lico muru portal może również zapewniać lepszą ochronę przed warunkami atmosferycznymi, takim jak deszcz czy wiatr.



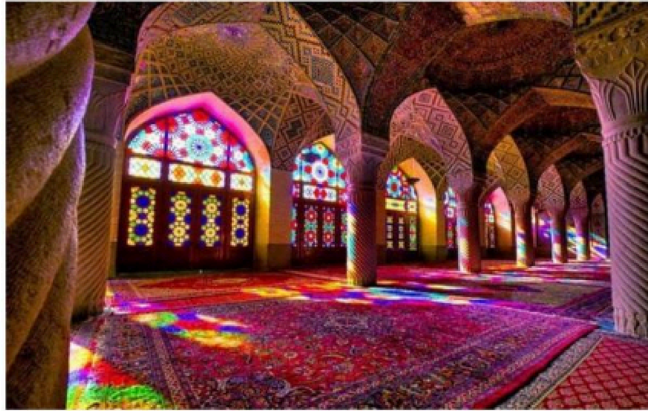
WEWNĄTRZ MECZETU
[rahla, hypostyle, maksura, minbar, dikka, shabestan]

Rahla (ar. podróż) - składany pulpit w postaci dwóch skrzyżowanych desek pod księgi, zwłaszcza pod Koran



Hypostyle (od greckiego hypo - „pod” 1 style - „kolumna ”) rodzaj hali, której wnętrze jest podparte szeregiem kolumn rozmieszczonych w regularnym układzie. Często ma formę prostokątną lub kwadratową, a kolumny tworzą siatkę, w której przestrzeń jest podzielona na równe odcinki.

W meczetach congregacyjnych, czyli tych przeznaczonych do modlitw zbiorowych, hale modlitewne mają zazwyczaj formę hypostylową, gdzie kolumny tworzą otwartą przestrzeń, co sprzyja poczuciu duchowości i kontemplacji.





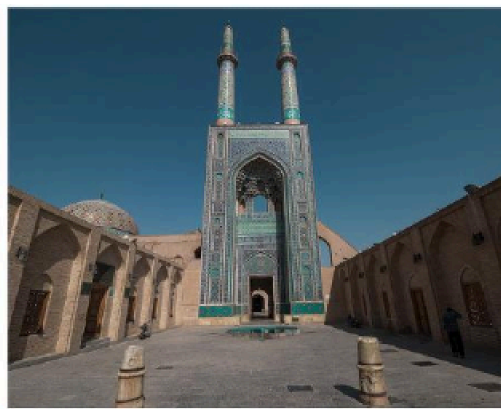
Meczet Nasir ol-Molk w Szirazie, czyli różowy meczet

Maksura (ar. ograniczać, zamknąć, odseparować) - pomieszczenie z przeznaczeniem do modlitwy, które oddziela władcę, kalifa lub najwyższych duchownych od reszty wiernych. Ma na celu zapewnienie bezpieczeństwa podczas publicznych modlitw. Strukturalnie była zdobiona kratami (maszrabijami) i znajdowała się blisko mihrabu (niszy wskazującej kierunek Mekki).



Mihrab (ar. srożyć się, walczyć, modlić się) nisza, zwykle na planie półokrągłym lub wielobocznym znajduje się po środku ściany qibli wskazuje kierunek Mekki.
Ściana qibli - wskazuje kierunek modlitwy





Wielki Meczet w Jazdzie

Minbar (ar. wstępować, wznosić się) - kazalnica lub mównica. Jest to podwyższona platforma, z której imam wygłasza kazania w meczecie, szczególnie podczas piątkowej modlitwy. Zazwyczaj znajduje się po prawej stronie mihrabu, a jego konstrukcja ma formę schodkową, co symbolizuje stopniowy wzrost duchowy wiernych.





Dikka/dakka ar. podwyższenie lub wzniesienie) podwyższona platforma w meczecie, na której osoby recytujące Koran (często uczony lub recytator) stoją podczas modlitwy lub nauki, by być widocznymi i dobrze słyszanymi przez zgromadzenie.



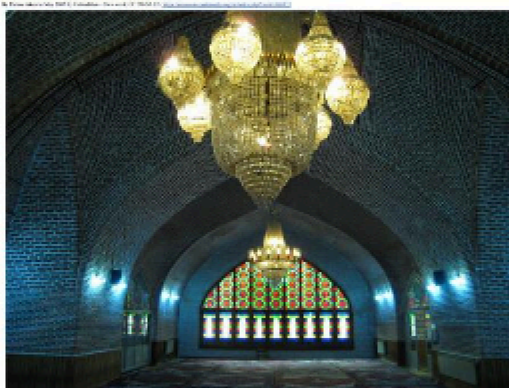


Meczet Sultana Hasana w Kairze

Shabestan (per. miejsce nocne) - podziemna lub częściowo podziemna sala, w regionach o gorącym klimacie, takich jak Bliski Wschód czy Iran. Shabestan miała na celu zapewnienie ochłodzenia w gorące dni, ponieważ znajdowała się głęboko pod ziemią, gdzie temperatura była niższa.

Można ją uznać za miejsce odpoczynku lub modlitwy, ponieważ była przestrzenią, która zapewniała ciszę i spokój, idealną do kontemplacji, relaksu lub nabożeństw, szczególnie w upalne dni, gdy inne części meczetu mogły być zbyt gorące. Shabestan w meczetach często zawierała wiele filarów, co dodawało jej charakterystycznego, spokojnego wyglądu.





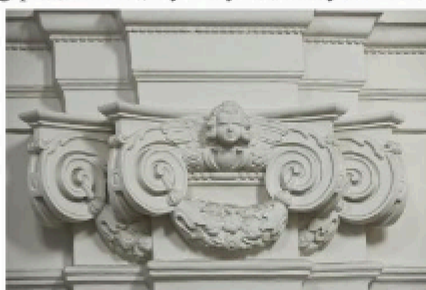


Wielki Meczet w Tabrizie

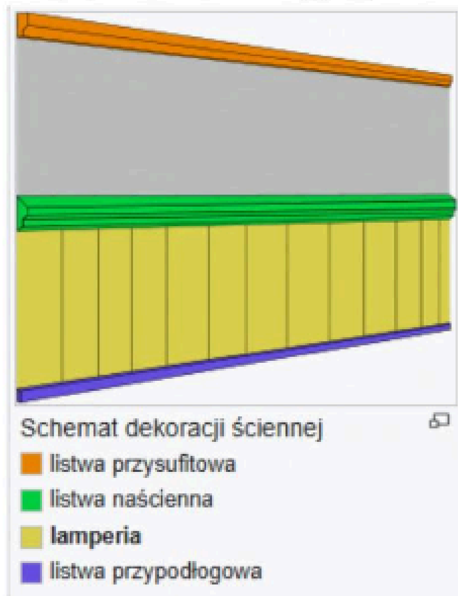
ŚCIANY

[sztukateria, lamperia, filar/kolumna/pilaster]

Sztukateria (od wł. na stiuk – materiał używany do wykonywania dekoracji architektonicznych) - różnego rodzaju ozdobne elementy, takie jak gzymsy, rozety, panele i ornamenty, wykonywane z gipsu, stiuku, żywicy lub innych materiałów.



Lamperia (fr. *lamper* pokrywać, osłaniać) dekoracyjna okładzina dolnej części ścian wewnętrznych budynków. Zwykle wykonana jest z materiałów takich jak kamień, marmur, stiuk (szpachlówka dekoracyjna), drewno, czy glazura.



Schemat dekoracji ściennej

Filar – pionowa, wolno stojąca podpora konstrukcyjna, przenosząca obciążenia z elementów znajdujących się powyżej, takich jak łuki, sklepienia czy belki. Może mieć przekrój wieloboczny lub prostokątny.

- Jeśli ma przekrój okrągły, nazywany jest kolumną.
- Jeśli jest płaski i nieznacznie odstaje od ściany, nazywany jest pilastrem.

